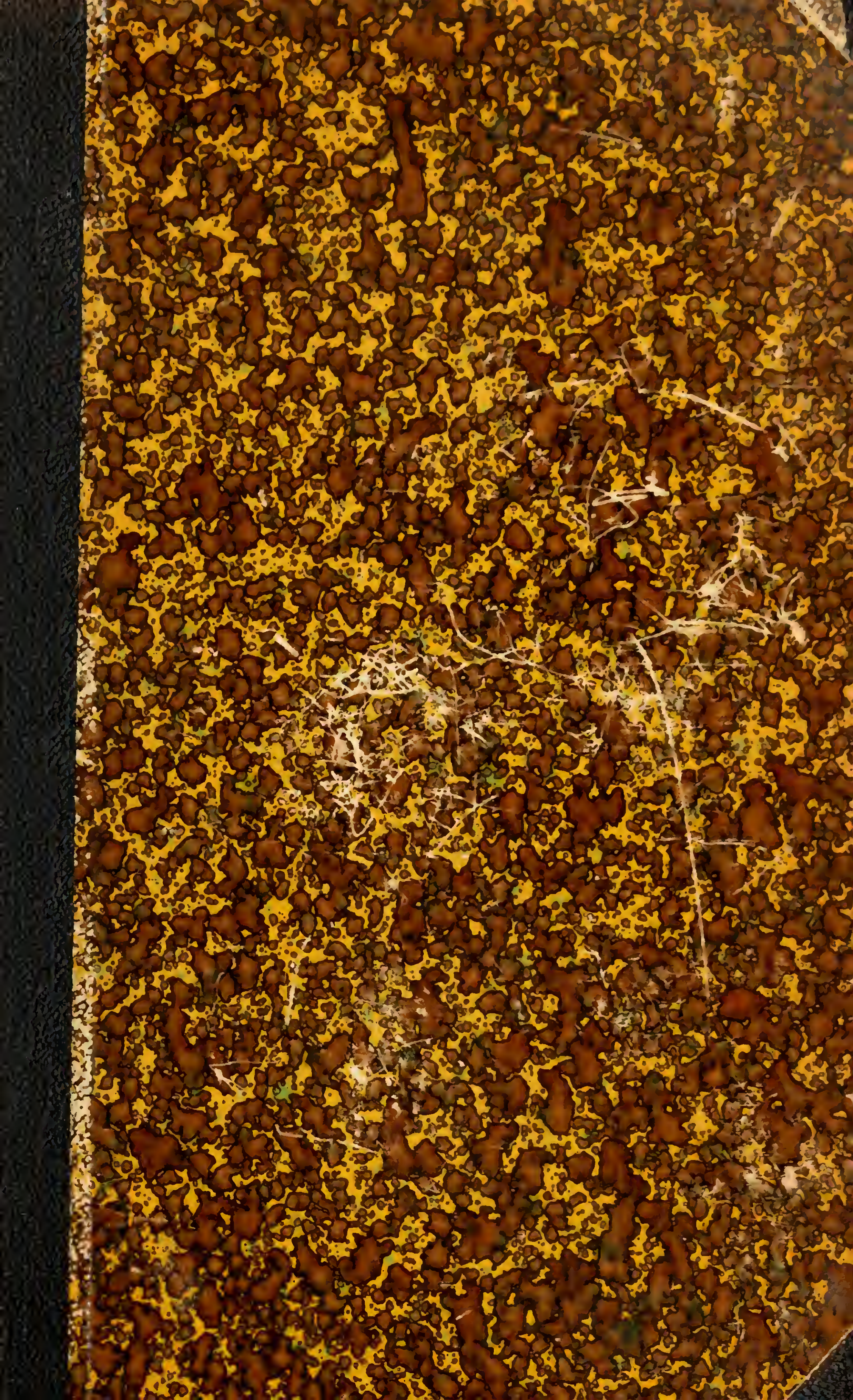
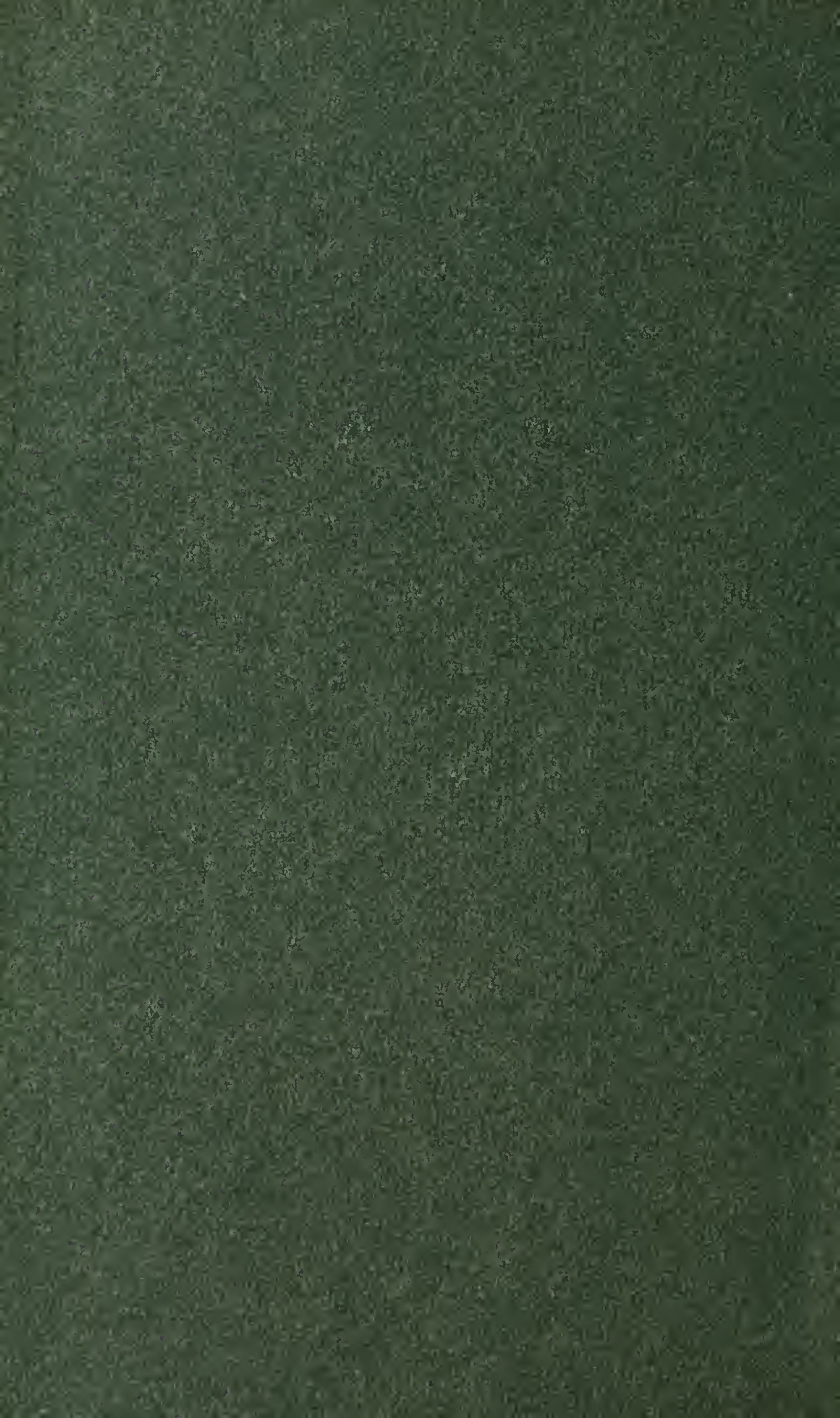








ENGLISCHE STUDIEN.

49. BAND.



ENGLISCHE STUDIEN.

Organ für englische philologie

unter mitberücksichtigung des englischen unterrichts auf höheren schulen.

Gegründet von Eugen Kölbing.

Herausgegeben

von

JOHANNES HOOPS,

professor der englischen philologie an der universität Heidelberg.

49. band.



Leipzig.

O. R. REISLAND.

Karlstrasse 20.

1915—16.

1. heft: s. 1—160, ausgegeben ende Juli 1915.
2. heft: s. 161—336, ausgegeben anfang Januar 1916.
3. heft: s. 337—488, ausgegeben ende April 1916.

Piererschc Hofbuchdruckerei Stephan Geibel & Co. in Altenburg.

INHALT DES 49. BANDES.

ABHANDLUNGEN.

BESPRECHUNGEN.

I. Sprachgeschichte.

MISZELLEN.

VERZEICHNIS DER MITARBEITER.



OLD FRENCH *ai* AND *ei* BEFORE *s*, *t*, *d* IN MIDDLE ENGLISH.

The present study deals with the rhyming usage in some representative M. E. texts with regard to O. Fr. *ai* and *ei* in the positions mentioned. From the rhymes it will appear to what extent and in which words there existed a double pronunciation — with *ai (ei)* or *e* —, in which cases the diphthongs were still pronounced as such and in which they were not. The evidence of the N. E. pronunciation, however valuable, is not sufficient by itself to settle this question. Many words and byforms existed in M. E. of which no traces are left in N. E. The form of a word in N. E. may often be the result of a struggle between parallel forms.

It will be advisable to treat of *ai* and *ei* in separate chapters. — On the other hand no attempt will be made here to decide whether the diphthongal sound was [ai] or whether it was [ei] in a given text.

1. O. Fr. *ai.*

ai before *s*, *t*, *d* was mostly pronounced as [ę̄] in M. E. and was generally spelt *e*. Cf. e. g. Behrens, Grundriß p. 974. In the vast majority of instances it rhymes with *e* or *inter se*. I refer here to the copious rhyme-lists in Reitemeyer, Die Qualität der langen betonten *e*-vokale in den franz. Lehnwörtern (1911). Such rhymes need not be repeated here. They will be quoted occasionally, for comparison's sake or for other particular reasons. Attention will be called to exceptions to the rule, i. e. to cases of O. Fr. *ai* rhyming a) with diphthongal *ai (ei)* in English words, or b) with original O. Fr. *ei*. — The collection of examples from the sources consulted is meant to be exhaustive.

Cursor Mundi, MS. Cotton.

a) *pais : dais* 2589, *up-pais : al-wais* 21 969, *es* ('ease') : *al-wais* 10 445 (G. *ays,* T. *eys) : sais* 17 651 (G. *ais), palàis : sais* 17 631, 20 775, *surfait : nait* 22 883.

b) *pais : prais* 18 309 : *danais* 24 795.

Note also the following rhymes: *palais : unpais* 413 (T. *pales : pees*, F. *pales : sese* 'cease'), *esse* 'ease' : *palis* 13 136 (F., G. *ays : palays,* T. *ayse : palayse).* — Otherwise only *e*-rhymes: 2793, 5791, 6787, etc. (very fq.)[1]).

Rule of St. Benet, ed. Kock E. E. T. S. 120.

a) *palays : says* 133.

b) *wayt : couayt* 2471; *pese : encres* 1939.
e-rhymes: *(dis)ese : plese* 1847, 1975, *trete : grete* 441.

North English Legends, ed. Horstmann.

a) *palays(e) : rayse* p. 170. 527 : *sais* 21. 111, 109. 143[2]).

e-rhymes: *pese : sese* 'cease', *ese : plese*, *sese : relese*, *ete : trete,* etc. (ab. 15).

In the Metrical Homilies, Gast of Gy and Octauian we find only a few *e*-rhymes; the types a) and b) are not represented.

Ipomedon A., West Midl., 14 th c., ed. Kölbing.

b) *pesse : incresse* 1819, *gresse : desse* 'dais' : *lesse (laisse) : es* 'is' 3571. — *e*-rhymes frequent. Cp. Rm.

Pearl ed. Morris E. E. T. S. 1.

b) *pes* : (chese) : *reles* : (pres) : *encres* 949.

Havelok.

b) *hayse : preyse* 59. No *e*-rhymes.

Robert of Brunne.

Handlyng Synne.

a) *paleys : seys* 7019, *weyte : bayte* 5987.

b) *paleys : curteys* 7073. *e*-rhymes 1040, 1097, etc. (6 noted).

---

[1]) By '*e*-rhymes' I mean here all rhymes of original O. Fr. *ai* with *e* or *inter se,* in case both rhyme-words are spelt with *e.*

[2]) *palas : was* 86. 479, 133. 141, 134. 231.

Story of England, ed. Furnivall.

a) *meseysey : reyse* 2450, *paleys : weys* 11 287.

b) *aysed : praysed 83 : preised* 7553, *paleys : harneys* 11 163, *seised : preised* 10 685, *wayte : straite 3353*.

Note further *seyse : ayse* 4133. — *e*-rhymes 1237, 1495, 1951, 6387, etc. (40—50). Only in the instances quoted is the diphthongal spelling retained.

Bokenam's Legends, Altengl. Bibl. I.

b) *paleys : hurdeys* p. 148. 870; *grese : encrese* 95. 153, *grees : encrees* 236. 437. — *e*-rhymes numerous.

In Amis & Amiloun we find only a couple of *e*-rhymes.

Guy of Warwick, Auchinleck MS., ed. Zupitza, E.E.T.S.

b) *ayse : preyse* 1229, *pais : curteys* 2544, *pays : Tyays* 5674, *palais : curteys* 6541, p. 562. 217.

I found only one *e*-rhyme: *pes : esse* 'ease' 7061.

King Horn, ed. Hall 1901.

No instances. But note the rhyme *eyse : paleyse* 1265 L. (O. *heyse)*.

Shoreham's Poems, ed. Konrath.

b) *peys : deys (discum)* p. 98. 6.

Note the rhyme *pleity : wayti* 154. 273 [1]).

Libeaus Desconus, Altengl. Bibl. V.

b) *paleis : corteis (: schalmys) : deis* 1861, *pes : deis (discum)* 1903. — But *pese : les : pales : wes* 807.

Robert of Gloucester's Chronicle, MS. Cotton, ed. Wright.

b) *pays* : *totteneis* 'Totness' (cf. Zachrisson, Latin influence on English place names p. 12 f.) 474, *peys : toteneys* 2837 : *deneys* (cf. Zachrisson ib. p. 17) 5363, 5398: *bleis* 'Blois' 8984, 9122, v. l. *bles, Blois, pes : bles* 9042, v. l. *peys, bleys, Blays*.

Note the rhyme *peis : maveis* 11 118 (the latter word occurs in a French sentence: 'tu es *maveis*'). — *e*-rhymes are almost absent: *pes : natheles* 7693.

---

[1]) *pays : grace* 80. 31.

MS. Laud 108 (1280—90), edited by Horstmann.

A) Altengl. Legenden (1875), B) in E. E. T. S. 87 (p. 1 —270 consulted). Examples occur only in B.

b) *pes:* (seint) *Fraunceis* 67. 472, *pays: blais* 'Blois' 113. 233. — One *e*-rhyme *pes: les* 105. 157.

MS. Vernon (c. 1380), ed. Horstmann.

A) Legenden (1878), B) E.E.T.S. 98. 117, Part. I.

b) *releset: encreset* B. p. 163. 53, *relece: encrese* 164. 27.

e-rhymes fq.: A. 7. 210, 8. 13, 33. 470, etc. (c. 20—25). We may further call attention to the rhymes: (in alle) *weyse* (= wise): *Meseise* B. 249. 1061, (in alle) *wyse: Miseise* 249. 1067. These are probably to be regarded as *i: ei*-rhymes, cf. in A. *lyue: receyue* 34. 536, *priue: deceiue* 94. 85; *his: weys* Arth. and Merl. 6881.

Chaucer. Quoted from Skeat, The complete works . . . (1901). For convenience' sake examples from the Rom. of the Rose are given here too.

a) *eyse: reyse* Cant. D. 2101, *seise: areyse* Rom. 7160, *wayte(n): bayte(n)* Cant. B. 466, T. & C. I 190.

b) *ese: preyse* Rom. 1983: *countrepeyse* T. & C. III 1406, *Gerveys: harneis* Cant. A. 3761, *forneys: goliardeys* A. 560, *paleys: deys* A. 2199, E. 1711, F. 59: *harneys* A. 2695, *trays* 'trace' (from *traits* pl.): *harnays* A. 2139. — *grece* 'grease': *encrece* C. 59, *lees* (O. F. *laisse*): *encrees* G. 18.

e-rhymes of *pes, lees, ese, disese, trete, counterfete* (very fq., cf. Rm.).

Gower's Confessio Amantis, ed. Macaulay E.E.T.S. Extra Ser. 81.

a) *await: bait* III 955.

b) *paleis: deis* 'dais' VII 1886, 2419, 3231: *treis* (tres) I 2963. — *pes: encres(s)* II 1665, V 331, VII 1685, 2927: *descres* VII 2053, *relessed: encressed* II 3427.

The following rhymes call for special attention: *aise: Thaise* VIII 1351, 1717, *awaiteth: af(f)aiteth* I 463, V 6851, *awaited: af(f)aited* I 1259, 1671, II 2851, IV 264, 3265, 3337, V 3003, VI 623. Besides these rhymes there is a vast number of *e*-rhymes, containing the French words *pes, reles(se), ese,*

desese, plese, sese 'seise', *estrete, contrefet, for(s)fet, trete* (c. 100). In this MS., with its very consistent system of spelling, there is not a single case of these words being spelt with *ai* or *ei* in the rhymes, just as *affaite, awaite* are never spelt with *e*.

2. O. Fr. *ei*.

In this chapter will be quoted all rhymes containing French *ei*-words, except the *ai : ei*-rhymes *(pais : praise,* etc.) already mentioned. As will appear from the following list the treatment of *ei* in rhyme is fundamentally different from that of *ai*. We divide the rhymes into three groups:

a) *ei:* M.E. *ei, ai* or: O. Fr. final *ei, ai* plus plural *s,*
b) *ei:* O. Fr. *ei,*
c) *ei : e.*

Cursor Mundi, MS. Cotton.

a) *prais : rais* 8233, 19857: *sais* 9035, *dispraise : upraise* 27584, *strait : nait* 24745.
b) *curtais : prais* 27632.
c) *des(e) : mes(e) (missum)* 12559, 27904, *pres* 'praise': *Moyses* 6357.

Rule of St. Benet.

a) *prays(e)* : *always* 173: *sais* 394, 1461, *prase : sais* 975, *straite : layte* 709.
c) *Benett : sett* 5, 25, 317.

English Metrical Homilies.

c) *Benet : get* p. 32.

Octauian.

c) *deyse* 'dais' : *lees* 1051, 1155 : *chees* 1665.

North English Legends.

a) *pais, prays : says* 10. 485, 27. 189, 151. 425: *rays* 29. 91: *daies* 144. 189, etc. (14).
c) *encrese : sese* 'cease' 19. 209, *encrest : sest* 12. 159, 13. 191, 40. 497, etc. (9).

Gast of Gy.

a) *prays : always* 1653: *says* 1667.

Ipomedon A.

a) *curtay(c)s : dayes* 157 : *layese* 919, *harnays, harneys* : *dayes* 2492: *wayes* 2870, 6583, 6589: *weyes* 4017 : *palf(f)reys*

(pl.) 2375, 2564: *palfrayes* 2522, *prayse, preysse : alweys* 505: *dayes* 1807, *faithe, feythe*, etc.: *laythe* 1007: *graythe* 5265, 6374.

c) *harnes : wes* 1280, 2486, 7692, *desse* (: lesse): *es* 'is' 3574, *prese : lese* 13 [1]).

Pearl.

a) *prayse : vn-cortoyse : rayse* 301.

b) *prayse : un-cortoyse* 301.

c) *cortes : maskelles* 754, *pres* 'praise': *mascelles* 729, *dese : maskelles* 766, *encres : pres (: reles) : chese*, etc. 949.

Robert of Brunne.

Handlyng Synne.

a) *(un)curteys : seys* 589, 6835, 6797, 7193: *alweys* 11 287, *peys* 'weight': *seys* 5567: *weys* 9463, *pykeys : seys* 941, *preyse : (up)reyse* 6717, 11 891, *coneytyd : abeyted* 181, *strayte : bayte* 5337, *faybe : greyþ* 9937.

b) *deseyt* 'deceit': *streyte* 3813.

c) *des(e) : messe* 6617: *fares* 9381, *Benet : set* 7481.

Story of England.

a) *burgeys : weys* 8719, *curteys : seys, seis* 563, 2325, 5727, 10409, 10677, 11 593: *weys* 3133, 7183, 16725, *Fraunceys : seys* 1699, (Cador) *Caneys : seys* 13 213, *Gregeis, Gregeys : sayes* 157: *seys* 715, 905, 1317, *harneys : weys* 9955: *palfreys* 1232, *Huneys : seys* 1983, 6585, *peys : seys* 8791: *weys* 11 283, *preyse(d) : reyse(d)* 6059, 13 343, 14 281, *Toteneys : seys* 1735; *feythe : leythe* 15 013, *feyþ : leyþ* 16055.

b) *(un)curteys(e) : ffraunceys* 2533; *harneys* 11 029: *Lonneys* 9545: *preyse* 9289, 11 826: *Turkeys* 11 947, *curteyse : richeyse* 2195, *Loundreneys : Cornwaleys* 4345, *Noreys : Daneys* 14 235, *outlandeys : Daneys* 6667, *Toteneys : harneys* 6973, 8255: *Cateneys* 3093, *deseit (deseyt) : streit (streyt, strait)* 5053, 6071, 8569, 9407, 9937, 13 269, *Peytes* (Picts): *deseites* 5809.

c) *de(e)s : mees* 9281: *pres* 11 301, 11 437.

Amis and Amiloun, Altengl. Bibl. II.

c) *des : les* 685.

[1]) *harnas : rase* 4169: *Dreas* 4447, *orfrayes : place* 2699.

Bokenam's Legends.

a) *feyth : seyþ* 204. 735.

c) *encrees, dis-(-crece, -cresc): harmlees* 19. 474: *meteles* 121. 70: *lees* 134. 303: *cees, cece,* etc. 203. 713, 263. 1043, 85. 207.

Guy of Warwick, Auch. MS.

b) *Gregeys : curteys* 3157.

Libeaus Desconus.

b) *(paleis :) corteis (: schalmys) : deis* 1861.

Robert of Gloucester.

b) *deneys : yreis* 5550.

MS. Laud 108.

a) *espleit : i seid* A. 723, 999, 1132, 1323: *afreid* 371, *espleit : i seid* might be an *ei : e*-rhyme, [sę̄de] being a well-known M.E. variant. Cf. *seide : rede* 83: *dede* 1162, etc. But *espleit : afreid* (A.F. *afrayer)* speaks in favour of a diphthongal rhyme.

c) *streit : red* A. 721. — It should be added here that the "Kindheit Jesu", where this rhyme occurs, contains many careless rhymes, cf. the list in Horstmann's edition p. XLII f.

MS. Vernon.

a) *(dis)preyse(d) : reise* A. 52. 671: *up-reised, up-reiset* B. 115. 250, 119. 362; *feiþ* : *seiþ* A. 25. 1093, 31. 326, 63. 127 B. 77. 633, etc. (very fq.).

b) *reseit : streit* B. 225. 145.

c) *dees : chees* A. 206. 169, *encre(e)s* : *les* B. 76. 622: *goodnes* 155. 15.

Chaucer.

a) *herneys : palfreys* (pl.) Cant. A. 2495, *preyse(d) : (a)reyse(d)* Rom. 2229, Cant. D. 705, T. and C. II 1583, Good Women 1524; *feith : seith* Cant. C. 523, D. 1551, G. 120, 710, etc. (fq.), *refreyde : seyde* T. and C. II 1343.

b) *burgeys : deys* Cant. A. 369, *harneys : Turkeys* A. 2895, *Beneit : streit* A. 173, *conceit : deceit* G. 1078, *receit : deceit* G. 1366, *coveiten : espleyten* Rom. 6173.

c) *encres(s)e, encrees : ces(s)e* Cant. A. 1066, T. and C. I 443, IV 575, V 1359: *doutelees* Cant. G. 16, *nathelees* Hous of Fame 2073; *coveiting : geting* Rom. 5713.

Gower's Confessio Amantis.

a) *feith : seith* I 353, III 537, 1175: *leith*, *leyth* I 275, V 1649, etc. (fq.).

b) *Gregeis : curteis* V 3311, *peis : courteis* VII 3119, *peise(th)* : *preise(th)* I 539, V 231, 6387, 6405, *preised : conterpeised* VII 3117; *concei(p)te : decei(p)te* I 113, VII 1553, *coveite : receite* VI 289: *streite (streyte)* II 237, V 261, 2461, 6721, VI 1373, VII 4279, *coveited : streited* V 6379.

c) *encress (dis-, -ed, -eth) : Achilles* III 2689: *natheles* I 3341, V 1931, 4527: *press* V 3: *cesse(d)* I 1035, V 6475: *cesseth* VI 2271, etc. (c. 15).

3. Summary.

1. O. Fr. *ai.*

a) : M.E. *ai (ei).*

	Curs.	Ben.	Leg.	Brunne	Chauc.	Gow.
aise . .	2	—	—	—	—	—
pais . .	2	—	—	—	—	—
palais . .	2	1	3	2	—	—
saise . .	—	—	—	—	1	—
surfait	1	—	—	—	—	—
waite . .		—	—	1	2	1

b) : O. Fr. *ei.*

	Curs.	Ben.	Hav.	Brunne	Bok.	Guy.	Shor.	Lib.	Glouc.	Laud	Chauc.	Gow.
aise[1]) .	—	—	1	2	—	1	—	—	—	—	2	—
fornaise[2])	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1	—
Gervaise[3])	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1	—
pais[4]) .	2	—	—	—	—	2	1	1	7	2	—	—
palais[5])	—	—	—	2	1	2	—	1	—	—	4	4
saise[6]) .	—	—	—	1	—	—	—	—	—	—	—	—
trais[7]) .	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1	—
waite[8]) .	—	1	—	1	—	—	—	—	—	—	—	—

[1]) *: preise.* [2]) *goliardeis.* [3]) *harneis.* [4]) *preise, daneis, curteis, deis* (*2*), *Totteneis, Bleis* (*bles*), *Franceis, Tieis, contrepeise.* [5]) *curteis, harneis, hurdeis, deis* (*Gow.*), *treis.* [6]) *preise.* [7]) *harneis.* [8]) *coveite, streite.*

In nearly all the above cases the diphthongal spelling is retained. *e* for *ai, ei, is* quite exceptional.

The following rhymes with *encres*(*se*), where both rhyme-words are spelt without exception with *e*, may best be placed in a group by themselves.

encres(se): { *gres(s)e* Bok., Chauc. (3).
les, *reles(se)* Pearl, Vern., Chauc., Gow. (5).
pes(e) Ben., Ipom., Pearl, Gow. (6).

Note further *deysse* 'dais': { *gresse* / *lesse* } Ipom. (1).

2. O. Fr. *ei*.

a) : M. E. *ei*, *ai*, O. Fr. final *ei* (ai) (plus s).

	Curs.	Ben.	Leg.	Gast.	Ipom.	Pearl	Brunne	Bok.	Laud	Vern.	Chauc.	Gow.
-eis . .	—	—	—	—	10	1	26	—	—	—	—	—
peis . .	—	—	—	—	—	—	4	—	—	—	—	—
preise .	4	4	14	2	2	1	5	—	—	3	4	—
coveite .	—	—	—	—	—	—	1	—	—	—	—	—
espleit .	—	—	—	—	—	—	—	—	5	—	—	—
streit .	1	1	—	—	—	—	1	—	—	—	—	—
refreide	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1	—
feith .	—	—	—	—	3	—	3	1	—	fq.	fq.	fq.

[1]) *burgeis*, *Cador Caneis*, *curteis*, *Franceis*, *Gregeis*, *harneis*, *Huneis*, *pikeis*, *Toteneis*.

b) : O. Fr. *ei*.

	Curs.	Pearl	Brunne	Guy	Lib.	Glouc.	Vern.	Chauc.	Gow.
burgeis / *deis*	—	—	—	—	—	—	—	1	—
curteis / *peis*	—	—	—	—	1	—	—	—	—
curteis / *peis*	—	—	—	—	—	—	—	—	1
curteise / *preise*	1	1	2	—	—	—	—	—	—
peise / *preise*	—	—	—	—	—	—	—	—	5
-eis(e)[1]) / *-eis(e)*	—	—	11	1	—	1	—	1	1
Beneit / *streit*	—	—	—	—	—	—	—	1	—
-ceit / *Peit*	—	—	1	—	—	—	—	—	—
-ceit / *streit*	—	—	7	—	—	1	1	—	—
-ceit / *-ceit*	—	—	—	—	—	—	—	2	2
coveite / *receite*	—	—	—	—	—	—	—	—	1
coveite / *espleite*	—	—	—	—	—	—	—	—	1
coveite / *streite*	—	—	—	—	—	—	—	—	7

[1]) *curteis*, *Carnwaleis*, *Daneis*, *Franceis*, *Gregeis*, *harneis*, *Ireis*, *Louneis*, *Loundreneis*, *Noreis*, *outlandeis*, *richeise*, *Toteneis*, *Turkeis*.

c) : *e*.

	Curs.	Ben	Horn.	Ipom.	Pearl	Brunne	Laud	Chauc.
curtes	—	—	—	—	1	—	—	—
harnes	—	—	—	3	—	—	—	—
prese	1	—	—	1	1	—	—	—
Benet	—	3	1	—	—	1	—	—
coveite	—	—	—	—	—	—	—	1 (Rom.)
streit	—	—	—	—	—	—	1	—

The cases of *encres(s)e, de(i)s* rhyming with *e*-words I place separately because of the relative frequency of such rhymes.

	Curs.	Oct.	Leg.	Ipom.	Pearl	Brunne	Amis	Bok.	Vern.	Chauc.	Gow.
des (deis)	2	3	—	1	1	5	1	—	1	—	—
encres(s)e	—	—	9	—	1	—	—	6	2	6	15

Only in the 3 instances from Oct. is the spelling with *ei (ey)* retained in *deis*; in all other cases it is *e*. *encrese* is always spelt with *e*.

The evidence of the rhyme-lists given above enables us to lay down the following general rules. The rhymes of O. Fr. *ai* with *ai, ei* in English words are very scarce, compared with the overwhelming number of cases where this diphthong rhymes with *e* or *inter se*. Cp. p. 1. — O. Fr. *ei*, however, is treated quite differently. In a great number of cases — 88, not including *feith* — it rhymes with M. E. *ei, ai*. *ei : e*-rhymes, on the other hand are exceptional, being recorded only in 14 cases, not including the rhymes with *des, encrese*. — What is a rule with regard to *ai* is an exception with regard to *ei* and *vice versa*. The two diphthongs must evidently be kept strictly apart.

A few words deviating from the general rules call for special notice: 1. *waite never* rhymes with *e* proper, nor does *palais*, except in *pales* : *wes* Lib.: sese Curs. F.; 2. *de(i)s, encresse never* rhyme with a diphthong in English words.

Next comes the question how the rhymes in table 1. b) (O. Fr. *ai*: O. Fr. *ei*) and in table 2. b) (O. Fr. *ei*: O. Fr. *ei*) are to be judged. Are they to be regarded as diphthongal or as monophthongal rhymes? As regards the rhymes *ei : ei*, they are no doubt as a rule diphthongal, *ei* rhyming in most other cases

with a pure diphthong. The latter consideration makes it *a priori* possible that many rhymes in 1 b) are diphthongal too. That this is so in the case of such rhymes as *palais : curteis, waite : streite,* etc. cannot be doubted, *palais, waite* rhyming exclusively, or nearly so, with genuine *ai, ei* in other cases. Even the rhymes *paleis : deis* in Gow. are very likely diphthongal in spite of *deis* being the second rhyme-word. Here the spelling supports our assumption. To all appearance the carefully written MS. of Conf. Am. never uses *ai, ei* in the spelling except in cases where a diphthongal pronunciation is probable also. Cf. p. 4. Chaucer rhymes *palais : deis* too.

From reasons analogous to those set forth above all rhymes with *encrese* must be classed as *e : e* rhymes. Also *deysse : gresse : lesse (laisse)* is to be judged in the same manner.

As regards the remaining rhymes falling under the head 1. b) matters are not quite so obvious. Most of these rhymes, however, — 20 out of 23 — contain one of the words *aise, pais, saise* (1) which, like *palais, waite*, appear also in table 1. a), i. e. occur in rhyme with *ai, ei* proper. Even if, from reasons already known, this circumstance is not of quite the same importance here as in the case of *palais, waite*, it is evidently significant enough. Keeping in mind what has already been said about the *ei*-words, we may safely suppose that also the rhymes occupying us here may often, perhaps in most cases, be diphthongal ones. A further circumstance, tending to confirm this view is the consistency with which our MSS. preserve *ai, ei* also orthographically in the rhyme-words belonging here [1]). — Compare what was said above about the spelling in Conf. Am. — The existence of a diphthong in M. E. *trais* is proved by the pronunciation of the word in mod. English. — The frequent occurrence of *pais* rhyming with *-eis* in Rob. Glouc. is very remarkable, the rhyme *pes : -les* in the same work being exceptional.

In this connection the following O. Fr. *ai* : O. Fr. *ai* rhymes cannot be passed over in silence: *palais : unpais* Curs., *eyse : paleyse* King Horn, *aise : Thaise* Gow. (2), *seyse : ayse* Brunne, *pleity : waity* Shor., and lastly the numerous cases of *affaite* [2]) :

[1]) Exceptions are only: *pes : bles* Glouc., *pes* (: *deis*) Lib., *pes* (: *Fraunceis*) Laud, *ese : contrepeise* Chauc. (Skeat).

[2]) From **affactare,* cf. Körting and Meyer Lübke.

waite in Gower. It may be added that these are the only cases I have come across in my sources, of *ai, ei* being retained orthographically in rhymes of this type. The regular thing is *pes : reles, plese : ese,* etc. — I have no doubt the rhymes just mentioned are diphthongal. *pais, aise, palais, saise, waite* were shown above to occur in rhymes of purely diphthongal character. — *Thaise* (with original *aï,* cf. *Thaïsis* Gow. VIII 1536) was certainly always pronounced with *ai.* As regards *affaite* it was never spelt with *e* in M.E. Cf. N.E.D. where only *ai, ei* forms are recorded.

In the preceding discussion I have started from the supposition that the rhymes are reliable, upon the whole, as a criterion of the pronunciation of *ai, ei* in the loan-words. By this I do not mean to say that every single rhyme should be absolutely trusted. Some rhymes may be impure. I should not attach much weight to isolated cases like *streit : red* Laud (cf. also p. 7) or *coveiting : geting* Rom. — Further, in sporadic cases we may have examples of "eye-rhymes". — These considerations, however, do not impair the value of the criterion as a whole.

From the evidence of the rhymes it may be safely concluded that O. Fr. *ei,* even before *s, t (d),* was as a rule pronounced as a diphthong in M. E., only rarely and in special cases as *e.* — This fact has not been generally recognized before. Cf. Behrens, Grundriß p. 976: "*ei* wird monophthongisch . . . vor einfachen inlautenden oder wortauslautenden *s, t, v,*" and Franz. Stud. V 2 p. 141 f. Behrens regards cases like *faith, praise, strait* as exceptions to the rule and tries to account for the preservation of the diphthong in various ways. "In *feid* kann daneben bestehendes me. *fey* die Monophthongierung verhindert haben." "Auch ne. *praise* weicht ab . . . Vermutlich wurde hier der diphthong im Mittelenglischen nicht kontrahiert, um gleichklang mit *prese* aus *(presse)* zu vermeiden. Aus einem analogen grunde wird *streit* (zuerst Lay. I 2, 512) nicht über *strę̄t* zu ne. *strit* fortgeschritten sein." It hardly needs to be pointed out that these explanations, besides beeing in themselves extremely improbable[1]), are altogether uncalled for.

---

[1]) Thus, *fey* could not possibly retain the diphthong, if *feiþ* did not, the

Sturmfels, Anglia VIII p. 256, judges more correctly of these matters in placing *burgeis*, *curteis*, *feiþ*, *streit* in the same group with *despeir*, *palefrei*, etc.

The loan-words in M. E. show conclusively that in A. Fr. *ai* before *s, t* passed into *e* before *ei* did. The other view, according to which *ai* and *ei* coalesced in A. Fr. before certain consonants, is defended also by Suchier, Voyelles toniques p. 91, where we read: "Chez les Anglo-normands *ei*, surtout devant *s, r, d, t* (dans les terminaisons *eis, eise, eire, eide, eit, eite*) est passe à *ai (ęi)*, avant que l'ancien *ai* ne fut contracté en *e*; c'est pourquoi le nouvel *ai* fut aussi soumis à cette contraction." Cf. further Stimming, Boeve p. 197. — This opinion must be rejected. Cf. also Vising, Etude sur le dialecte anglo-normand du XII. siècle p. 75.

A few special words call for some comment. — Among the *ai*-words *waite, affaite* retain the diphthong against the rule, and in *palais* also it is preserved with notable regularity. In some other cases the diphthong existed, at least to some extent, as an alternative pronunciation. It is a noteworthy circumstance that most of the words falling under 1. a) and b) are recorded very early in M. E: *pais* 1135 (Chron.), *aise* 1225 (a frequent word in early M. E. texts; *aisie* adj. occurs in Trin. Hom. c. 1200), *palais* 1290, *saise* 13 th c. (Hav.), *fornaise* c. 1200, *Gervaise* 1124 (Chron.), *waite* 1225 (fq.), *afaite* is found c. 1225. — These words probably entered the language before monophthongization of *ai* had taken place in A. Fr. That the early *ai*-forms were superseded in the course of time by *e*-forms, borrowed at a later period, is only natural in view of the continuous influence from A. Fr. It is more surprising that some of these words kept the diphthong in pronunciation with particular tenacity.

As regards *palais* there is one important circumstance to be noted. The word is found very early in A. Fr. in the form *paleis* and rhymes with *-eis* in Fantosme (12th cent.) which keeps *ais* and *eis* distinct in other cases. See Vising, Etude p. 93. The same fact may be observed also in later sources. Thus in Boeve de Haumtone and in Langtoft's Chronicle there

---

latter form being the basis of the former. The coexistence of *feiþ* and *fey* in M. E. has evidently nothing do with the matter. — B.'s opinion on this point must be due to some oversight.

seem to be only two words in *-ais* occurring in *-eis-laisses*. One of those is *palais* Boeve l. 327, Langt. I p. 476, the other *ma(l)vais* adj. Boeve l. 332, Langt. I pp. 288, 480, II p. 8. Also in Hue de Rotelande's Ipomedon the latter word rhymes frequently with words in *-eis*, e. g. l. 1415, 1757, 3127, 3267, 4747, other rhymes of the same type being absent. We have evidently to do here with a change of suffixes. Cf. Mussafia, Sulla critica del testo del romanzo in francese antico Ipomedon p. 23. — *-ais* in *palais,* as well as in *malvais,* was exchanged for the usual ending *-eis*. This certainly accounts for the rareness of *pales* in rhyme with *-es* in M. E. — It follows that also the rhyme *pais : malvais* in Rob. Gl. may be an *ai : ei* rhyme.

No similar explanation applies to *waite, affaite*. Even if it may be due to chance that the diphthong was preserved here, to the entire exclusion of *e*, this circumstance is, after all, somewhat remarkable. — The possibility of Picardian influence was suggested in a general way by Sturmfels, Anglia VIII p. 233. *ai* was kept in Picardian long after it had passed into *e* in A.Fr. — A few other, at least partly analogous, cases may be mentioned. *faitour* (and *faite* v.) is not recorded with *e* in N.E.D. *caitiff* is another case in point (*c* for *ch* might speak in favour of Pic. origin). On *trais* < *traits* cf. p. 12.

Note. Is it also due to mere chance that in all these cases *ai* stands before *t*? I shall not try, at present, to give an answer to this question. The following observations may not be devoid of some interest. — In Langtoft's Chronicle a few words in *-ait* fairly often appear in *eit-laisses*. They are *plait* II 32, 296, *surfait* II 32, 278, 294, *purtrait* II 82, *agayt* II 242, *vait* (*vadit*) I 26, 122, II 148, 312 etc. (very fq.). No words in *-ais* (except *palais, malvais*, for which cf. above) are found in *eis-laisses*. The only words in *-eis* rhyming with *-es* are *dees, dés* (= *discum*) I 32, 54, *a-crestre* I 486. But these also are special cases, cf. below. — Without entering now into a discussion of these things, I would only say that the cases of *ait : eit* mentioned should certainly not be regarded as phonetic *e*-rhymes.

The consistent use of *e* in *encrese* and also, with very few exceptions, in *des*, in distinction to other *ei*-words, is remarkable. The only conclusion would seem to be that in A.Fr. *ei* passed into *e* earlier in these words than in others. It has already been pointed out above that *des, encrestre* are the only words in *-eis* rhyming to *-es* in Langtoft. — As a notable fact it may be remarked that these words are the only

certain cases in our material where *eis* goes back to original *esc*, *isc*[1]).

The modern form *dais*, pronounced [dei(i)s] is not the direct descendant of M.E. *deis*. *de(i)s* became obsolete c. 1600. "Its recent revival, chiefly since 1800 . . . is due to historic and antiquarian writers" (N.E.D.). The pronunciation now in use is due to the spelling. Cf. also Koeppel, Spelling-pronunciations p. 67. The modern dialect-forms of the word point back to M.E. [dę̄s]. See E.D.D. *dease*.

The three rhymes *harnes* : *-es* in Ipom. can be explained as follows. We find also in the A.Fr. version of Ipomedon numerous cases of *herneis* rhyming with *-es* (original or from *-ais*), e. g. *apres* 9379: *pes* 5539, 7041: *mes* 2631, etc. In other cases words in *-eis* rhyme only *inter se*. *-eis* in *harneis* was partially replaced by *-ais*, which passed into *-es*. We have here another change of suffixes. Cf. *palais* and Mussafia, Sulla critica p. 23. M.E. *harnes* may be from *harnais* rather than *harneis*.

Otherwise traces of *e* for *ei* in rhyme are very scarce in M.E. *Benet* is a comparatively frequent form. *e* here might be due to a M.E. transition *ei* > *e* in forms with the stress shifted on to the first syllable. But if that be so, it is somewhat curious that *e* in dissyllabic words of the type *burgeis* is so very scantily represented in rhyme. — Also in N.E. there are very few traces of M.E. *e* for *ei*. We find *pleat* by the side of *plait*. The word is recorded comparatively late (*plete* 1362, N.E.D.). [pīz] for *peise* (N.E.D.) need not be due to a reduction *ei* > *e*. M.E. *e* in this word is rather due to A.Fr. *e* in forms with the stress placed on the ending (*peser*, *pesons*, etc.). Dial. *pea* 'weight' (a back-formation from *peas* < *peis*, cf. N.E.D.) may have been influenced by the corresponding verb. In mod. dialects, however, we generally find *paise* vb. (M.E. *ai*). Cf. E.D.D. — N.E. *[sīt]* in *conceit*,

---

[1]) Cases like *franceis* < *franciscum* are doubtful. *-eis* < *iscum* may have been early levelled under *-eis* < *-ensem*. Cf. Meyer-Lübke, Hist. Gram. der franz. Sprache §§ 258, 259, Schwan-Behrens § 34 Rem. — On *harneis* cf. Körting, Lat. rom. Wb. — As regards the A.Fr. infinitive *encrestre*, *e* probably arose very early in this form before the heavy combination *str*, just as *e* from original *ai* in *mestre*, *pestre*, etc. is found earlier than in most other cases. Cf. Suchier, Voyelles toniques § 27.

deceipt, etc. is due to A.Fr. *concet,* etc. < *-ceptum,* not to the (analogical) forms *conceit,* etc.

Note. A diphthong in *conceit*, etc. is often evidenced in early N. E. Sometimes a distinction is made between *deceit* and *deceive,* etc., the noun being pronounced with *e*, the verb with a diphthong. Cf. Ekwall, Jones's Pract. Phon. § 144. It is interesting to note that a similar distinction is occasionally kept up in modern dialects. See Brilioth, Grammar of the Lorton dialect (1913) § 225. — M.E. *deceven,* etc. is no doubt to be explained in the same way as *pesen.* Cf. above.

In conclusion it may be said that the A.Fr. transition *ei* > *e* before *s, t* was too late or of too limited range to leave any deep impress on the stock of loan-words in M.E.

4. On *frail, arraign, meinie.*

frail was pronounced [frail] by Gill (Ellis III 890). The regular M.E. form, however, is *fre(e)l(e)* with *e*. Cf. Stratm., N.E.D., Behrens l. c. p. 128. *frail* is a rare and comparatively late form in M.E. It supplanted *frele,* however, which is not recorded in N.E.D. after the 15th century. M.E. *frele* is from O.Fr. *fre(s)le*, which can hardly be directly descended from Lat. *fragilem* but no doubt depends on an earlier *fraisle*. Cf. G. Paris, Rom. XV 620. Moreover, O.Fr. **frail* < *fragilem* could not very well have given M.E. *frele* (cf. *assail. fail*, etc.) — It seems to be generally admitted by French philologists that *ai* before *s* + a voiced cons. passed into *e* before the disappearance of *s* in the latter position. Cf. Meyer-Lübke, Gram. Rom. § 235, Suchier, Voyelles toniques p. 72, Behrens, Grundriß p. 974. That being so, *ei* in N.E. [freil] can hardly represent the original *ai* in *fraisle*. — *frail* may have been established in spelling partly through later literary influence. The word may not have been very widely used in late M.E. The possibility of spelling-pronunciation has to be reckoned with.

The facts just mentioned lead us naturally on to a discussion of the origin of the M.E. diphthong in *arraign (aresnier, araisnier), meinie (mesniee, maisniee).* From reasons already pointed out M.E. *e* would be the vowel to be expected in these words. We do find M.E. *arene, derene (derennedes* c. 1225), *mene*. Cf. N.E.D., Behrens l. c. p. 131. — Here also the diphthong is probably of secondary origin. I believe it arose in the following way. It may be considered as fairly

certain that A.Fr. *sn*, at any rate after *i*, could pass into *n mouillé*. Frequent spellings with *gn* for *sn* *(ignel, digner)* point in that direction. On the whole question cf. especially G. Paris, Rom. XV 619, Stimming Zs. XXXV 96. In A.Fr. we also find e. g. *arreiner, arreigner, meignee, meyne* by the side of *arre(s)ner, me(s)ne*, etc. Cf. e. g. Skeat, Notes on Engl. etymology pp. 370, 425. *sn* was also in these words changed into *n mouillé*, which subsequently gave place to *in*. M.E. *arreine, meine* are analogous to *disdeine, streine*, etc. — A point eminently in favour of this theory is the frequent appearance of such forms as *arenȝe, derenȝe, menȝe* in Northern, especially Scotch texts, side by side with *Spanȝe, distrenȝe, disdenȝe* and others (cf. N.E.D.) where the spelling *nȝ* undoubtedly points to an original *n mouillé*. — I leave it undecided whether *n mouillé* in A.Fr. [aren'er], [men'e] could arise after *e*, or whether the transformation of *sn* in that direction had already begun at the stage *aisn*, before the monophthongization of *ai*. — *menial* adj., N.E. [mīniəl], by the side of M.E. *meinial*, is probably due to the regular O.F. development of *aisn* > *esn* > *en*.

Lund. E. Slettengren.

BYRON-STUDIEN.

Byron als prosaiker. — Byron und Florian. — Zur entstehung von *Korsar*, *Lara*. *Don Julian*, *Memoiren* und *Don Juan*.

Auch der Byron-kenner geht zumeist an Byrons Prosa vorüber. Jedermann weiß, daß Byron eine große menge briefe, eine reihe tagebücher, darunter die vernichteten Venetianischen memoiren, einige kritiken, einige literarische epistel und ein romanfragment (Vampyr) hinterlassen hat, aber kaum irgendeiner hat sich die mühe gegeben, ihn als prosaiker näher zu betrachten. Das ist auffallend deshalb, weil nur eine stimme des lobes über Byron als briefschreiber vorhanden ist; längst hat man erkannt, daß in dem frischen, ursprünglichen und kühnen stil der briefe eine parallelerscheinung vorliegt zu dem stil von *Beppo*, *Don Juan* und *Vision des gerichts*. Eine genauere stilkritische untersuchung von Byrons briefen und tagebüchern würde indessen schwerlich etwas neues über Byron als künstler zutage fördern. Das ergebnis würde wohl das sein, daß von einem kunststil, einer absichtlichen verwendung bestimmter stilmittel, wie sie in den bekannten briefsammlungen des 18. jahrhunderts sich so häufig feststellen lassen, nicht die rede sein kann, daß die starke wirkung der briefe auf den leser vielmehr lediglich bedingt ist durch die völlige formlosigkeit und zwanglosigkeit, mit der der dichter jeden einfall unbesehen wiedergibt. Es sind also dieselben mittel, auf denen auch die wirkung der obengenannten dichtungen beruht, das umsetzen des allerpersönlichsten in mitteilung an den leser, mit ausschaltung jeder reflexion, und das dadurch bewirkte intensive miterleben des lesers.

Ganz anders liegen die dinge bei Byrons sonstigen versuchen auf dem gebiet der prosa, die alle ein und dieselbe, aber von dem briefstil weit abliegende schreibweise aufweisen.

Es ist die schreibweise eines unbedeutenden autors, steif, trocken, pedantisch, gewunden und langatmig. Erschreckende proben sind etwa die vorreden zu *Childe Harold IV*, zum *Marino Faliero*, zu *Cain* oder zu *Don Juan VI—VIII*, die erwiderung an Blackwoods Edinburgh Magazine (August 1819)[1]) und die beiden zuschriften an Murray in der Bowles-kontroverse (März 1821)[2]). Wenn sich für diese art prosa keine parallele in Byrons dichtungen findet, so ist der grund der, daß Byron im allgemeinen nur unter inspiration zu schreiben pflegte, ein fall, der für diese prosa, wo es sich um reflexionen, erörterungen und verteidigungen handelt, nicht vorliegt. Es läge nun nahe, zu vermuten, daß wir noch mit einer dritten art von prosa, nämlich für seine versuche auf dem gebiete des prosaromans zu rechnen hätten. Diese versuche erstrecken sich, soweit uns bekannt ist, auf einen im November 1813 begonnenen, aber bald vernichteten roman, auf das uns erhaltene fragment des Vampyr aus dem Juni 1816 und einen weiteren in Venedig im November 1817 begonnenen, wie es scheint, nicht auf uns gekommenen roman, von dem Moore indessen eine kurze probe in seinem Leben Lord Byrons mitteilt. Diese probe aus einem, wie wir weiter unten sehen werden, autobiographischen und mit starker persönlicher beteiligung geschriebenen romane und der Vampyr mit seinem mehr objektiven charakter einer gespenstererzählung zeigen nun merkwürdigerweise auch jenen trockenen und inspirationslosen stil der abhandlungen. Diese erscheinung mag mit daran schuld sein, daß diese versuche unvollendet geblieben sind: Byron mochte instinktiv fühlen, daß er über jenes maß von überlegung und rein technischem können, das die mehr objektive gattung des romans nun einmal verlangt, nicht verfügte; es ist der gleiche mangel in seiner veranlagung, der ihn auch auf dem gebiete des dramas trotz vieler anstrengungen nichts wirklich bedeutendes hervorbringen ließ, im gegensatz zum epos und gedicht, wo er sich völlig ungezwungen der momentanen inspiration überlassen konnte.

Die beantwortung der frage, welchem muster Byron sich bei seinen versuchen auf dem gebiete der kunstprosa anschloß, wird erschwert durch Byrons große belesenheit. Innerhalb der

---

[1]) Letters and Journals ed. Prothero (= LJ.) IV 474 ff.

[2]) LJ V 522 ff.

englischen literatur kämen zunächst in betracht die großen romanschriftsteller des 18. jahrhunderts, voran Fielding; soll doch nach der landläufigen, wenn auch nicht weiter begründeten ansicht, sogar der Don Juan durch den Tom Jones beeinflußt sein. So genau Byron diese romane kannte, ihr einfluß geht in wahrheit nicht über gelegentliche zitate hinaus. Viel einschneidender sind die wirkungen des sensationsromans, die sich nur verstehen lassen durch ein tief in Byrons natur wurzelndes bedürfnis nach sensation; selbst ganz obskure werke dieser gattung haben auf die gestaltung seines »heldentypus« eingewirkt oder haben den stoff zu dramen wie *Werner* und *Der umgestaltete mißgestaltete* geliefert; von hier empfing, wie bekannt, auch der *Vampyr* seine anregung. Dagegen bietet sich kein anhaltspunkt für die naheliegende vermutung, daß Byrons prosa seit 1814, dem erscheinungstag von Waverley, anregungen durch Walter Scott empfangen haben könnte, dessen person und werken der dichter ungewöhnliche verehrung entgegenbrachte.

Fragen wir uns endlich, wer nun eigentlich das vorbild Byrons für die beiden unvollendet gebliebenen romane gewesen sein kann, so kommt hier ein schriftsteller in betracht, dessen name meines wissens in der ganzen bisherigen Byron-literatur nicht genannt wird, Jean Pierre Claris de Florian. Daß man diesen einfluß, der sich nun nicht nur auf die prosa, sondern in stärkerem grade noch auf die dichtungen Byrons erstreckt, übersehen konnte, hat seinen grund in der merkwürdigen tatsache, daß der dichter selbst, der ja sonst so freigebig in vorreden, briefen und tagebüchern von seiner lektüre und seinen quellen, selbst denen obskurer art, spricht, den namen Florian niemals erwähnt. Das ist um so merkwürdiger, als Byron, wohl aus furcht, des plagiats beschuldigt zu werden oder um kritiker im voraus zu entwaffnen, gelegentlich sogar in seinen vorreden ausdrücklich versichert, daß er dieses oder jene werk, das den gleichen gegenstand wie das seine behandele, nicht kenne; so bemerkt er etwa in der vorrede zum Cain, daß er Alfieris Abele nicht gelesen habe. Dieses verschweigen erklärt sich indessen, wie wir noch sehen werden, aus der art der beeinflussung durch Florian, die keine so grob stoffliche ist wie zumeist sonst bei Byron.

Auch Florian (1755—1794) gehört, wenn nicht zu den obskuren, so doch zu den kleineren geistern, durch die Byron

sich so leicht zur nachahmung anreizen ließ. Wenn es auch schwer halten dürfte, einen andern englischen schriftsteller von bedeutung zu finden, der in nennenswerter weise von Florian beeinflußt wurde, ist doch angesichts des europäischen rufes, den Florian um 1800 herum genoß, sein einfluß auf Byron nichts überraschendes. 1786 war eine englische ausgabe seiner werke erschienen, der 1792 noch eine übersetzung des *Gonzalve de Cordoue* nachfolgte. Am größten scheint sein einfluß in Deutschland gewesen zu sein. Zwischen 1781 und 1799 steht der spielplan der bekannten deutschen bühnen stark unter dem eindruck Florians und seiner nachfolger. Goethe läßt ihn in Weimar spielen und verfaßt als fortsetzung zu Florians *Beiden billetten* seinen *Bürgergeneral*. Ein roman wie der *Gonzalve de Cordoue* wird dreimal ins Deutsche übertragen (1793, 1802, 1820). Mylius, Meißner, Christian Lebrecht Heyne u. a. m. lernen von Florians romanen; seine Fabeln, die selbst von deutschen vorbildern abhängig sind, beeinflussen die deutsche fabelliteratur; eine deutsche übersetzung der sämtlichen werke erscheint 1827—1828 in sechs bänden; noch 1858 werden *Numa* und *Tell* in den deutschen schulen gelesen. Obwohl die drei schriften Florians, von denen sich eine einwirkung auf Byron nachweisen läßt, der *Numa Pompilius* (1786), der *Gonzalve de Cordoue* (1791) und die *Mémoires d'un jeune Espagnol* (1807) nur unterhaltungslektüre gefälliger und recht primitiver art sind, entsprechen sie doch in vielem dem geschmack und der schreibweise Byrons in seiner voritalienischen epoche. Die hauptmerkmale sind sentimentalität, pathos, dezenz und ein poetischer stil; die helden und heldinnen strotzen nicht nur von tugenden, es wird auch sorgfältig darauf geachtet, daß es dem guten gut und dem schlechten schlecht geht; auf psychologie der charaktere wird wenig gewicht gelegt, um so mehr auf beschreibung; einen großen teil des inhalts nehmen dementsprechend die schilderungen von aussehen und ausrüstung der figuren, von prächtigen aufzügen und vor allem von naturbildern ein, die in Rousseauscher manier mit den stimmungen der personen in beziehung gesetzt werden. Man versteht, wie der verfasser des *Childe Harold* hier mancherlei finden konnte, was zu seinen eigenen stimmungen und fähigkeiten paßte.

In der tat ist es auch der junge Byron, der zunächst dem einfluß von Florian unterliegt. Greifbar tritt er uns zum ersten-

mal entgegen in zweien der sogenannten orientalischen epen, im *Korsar* (beg. Dez. 1813) und in *Lara* (beg. Mai 1814), und durch ihn wohl erklärt sich zum guten teile der Unterschied zwischen diesen beiden dichtungen und den beiden vorangegangenen, dem *Giaour* und der *Braut von Abydos*. So sind diese letzteren noch keine wirklichen epen, sondern gebilde von einer mehr lyrischen art, einer sprunghaften technik und einem kleinen, mehr episodenhaften kern von ereignissen; weiter zeigen sie ein orientalisches kolorit, beruhend auf reminiszenzen Byrons an seinen eigenen aufenthalt im Orient, und orientalische namen, die aus der nah zurückliegenden türkischen geschichte, aus d'Herbelots *Bibliothèque Orientale* oder Beckfords orientalischem roman *Vathek* entnommen sind; was den inhalt anbelangt, so sind beim Giaour eigene erlebnisse, bei der Braut von Abydos ebenfalls wirkliche geschehnisse, daneben aber auch nach Byrons aussage eine im Orient von ihm selbst gehörte haremsgeschichte die grundlage. Im gegensatz zu all diesem sind *Korsar* und *Lara* richtige versromane sentimental-pathetischer art mit unbestimmter namengebung und einem vagen lokal, das bei dem ersten auf irgendwelche örtlichkeiten in griechisch-türkischen gewässern hinausläuft und bei dem zweiten überhaupt nicht genannt wird.

Diese farblosigkeit der beiden letzten dichtungen gegenüber den beiden früheren erklärt sich durch den einfluß eines romans von Florian, des *Gonzalve de Cordoue*, der von den kämpfen des großen spanischen helden Gonzalve gegen die Mauren bei Granada und seiner liebe zu einer maurischen prinzessin handelt und im zeitalter Ferdinands und Isabellas spielt. Die anlehnung wird ohne weiteres an den namen klar. Obwohl der *Korsar* in den griechisch-türkischen gewässern spielt, ist ohne jeden sichtbaren grund die mehrzahl der namen spanisch. Der held, der kosar selbst, trägt zwar den namen Conrad, was sich wohl als reminiszenz an Conrad, den sohn des Count Siegendorf erklärt, eine der hauptfiguren von Sophia Lees *German's Tale*, die Byron bald danach (1815) zum erstenmal in dramatische form zu bringen suchte[1]); aber ein anderer anführer der see-

[1]) Einem weitverbreiteten irrtum zufolge, den auch Coleridge (Works of Lord Byron V 325) übernimmt, soll Byron diese erzählung bereits 1801 seinem jugenddrama *Ulric and Ilvina* zugrunde gelegt haben. Diese ansicht wird

räuber trägt bei Byron direkt den namen Gonsalvo, einer der seeräuber den namen Pedro, entsprechend dem alten gefangenen christen bei Florian, der dem Gonsalvo zur flucht nach Afrika verhilft; auch namen wie *Juan* und *Anselmo* sind spanisch; der feindliche pascha endlich trägt den namen Seyd genau wie der herrscher von Fez bei Florian. Der inhalt bestätigt, was die namen andeuten. Während der erste gesang Conrads leben auf seinem inselversteck mit seiner geliebten Medora schildert, versetzt der zweite den leser in dieselbe Atmosphäre von heldenabenteuern und großtaten, wie wir sie bei Florian haben. Conrad begibt sich als spion im gewande eines derwisch zu seinem gegner Seyd, der ihn verhört, bis im geeigneten augenblick der derwisch das gewand abwirft und gerüstet dasteht, seine leute zu hilfe ruft und auf die erschrockenen feinde einhaut. Als seine leute auf seinen befehl damit beginnen, die stadt in brand zu stecken, hört er plötzlich das geschrei der frauen im harem, läuft mit seinen leuten dorthin, um sie zu retten und trägt eigenhändig die haremskönigin Gulnare in sicherheit. Inzwischen haben sich die feinde gesammelt und überwältigen nun Conrads kleine schar. Conrad wird verwundet und gefangen genommen; der arzt findet ihn noch gesund genug, um am nächsten tage gepfählt zu werden. Während er die nacht gefesselt im höchsten turme liegt, schleicht sich Gulnare mit hilfe von Seyds siegelring durch die wachen zu ihm und findet ihn schlafend. Als er erwacht, erzählt er ihr mit wenig angebrachtem idealismus, daß er nur um Medoras willen ungern sterbe; aber sie verspricht ihm trotzdem, ihn zu retten. Vier tage lang wartet Conrad in seiner haft, als um mitternacht wiederum Gulnare erscheint und ihm erklärt, daß sie ihn retten will, obwohl er ja eine andere liebe. Sie hat die wachen bestochen und ein boot zur flucht bereitgestellt. Da sie durch das gemach fliehen müssen, wo Seyd schläft, soll Conrad ihn ermorden; als er sich weigert und erklärt, lieber sterben zu wollen, geht sie ihm voran und tötet den schlafenden. Das boot der flüchtlinge wird von einem schiffe Conrads aufgenommen;

---

durch nichts gestützt, vielmehr durch Byrons eigene worte in der vorrede zu *Werner* (1822) widerlegt:

I had begun a drama upon this tale so far back as 1815 (the first I ever attempted, except one at thirteen years old, called "Ulric and Ilvina", which I had sense enough to burn,) . . .

so gelangen sie zu dem versteck der Medora, die sie entseelt vorfinden.

Alle diese vorfälle sind im wesentlichen eine nachahmung einer episode im 9. buche des *Gonzalve de Cordoue*. Gonzalvo ist einmal ganz allein in das belagerte Granada eingedrungen und hat sich bei dieser gelegenheit in die schwester des maurenführers Almanzor verliebt. Als er später bei seiner flucht aus Afrika während eines sturmes auf dem meer an bord eines daherfahrenden schiffes klimmt, entdeckt er die geliebte wieder in einer an den mast gebundenen frau, die von einigen schwarzen mit gezückten schwertern bedroht wird. Er befreit sie, tötet die schwarzen und bringt die geliebte nach Granada. Die liebe der beiden scheint aussichtslos, da er der todfeind der Mauren ist, und sie dazu bestimmt ist, den afrikanischen helden Alamar zu heiraten. Überdies verordnet Isabella, daß Gonzalvo sich im zweikampf mit Almanzor, dem bruder der geliebten, messen soll. Durch einen überfall wird Gonzalvo verhindert, zur rechten zeit am platze zu sein; aber sein freund Lara weiß die drohende schande zu verdecken, indem er in Gonzalvos rüstung gegen Almanzor in die schranken tritt und ihn tötet. Gonzalvos lage ist tragisch, da die geliebte ihn für den mörder ihres bruders halten muß, und er ihr geschworen hat, diesen zu verschonen; voll verzweiflung beschließt er, tod und folter zu wagen und in der verkleidung eines herolds sich in Granada einzuschleichen, um die geliebte von dem geschehenen zu unterrichten. — Von hier ab wird die übereinstimmung mit dem »Korsar« unverkennbar. Gonzalvos kleidung täuscht die wache, er gibt sich für einen gesandten Isabellas aus und erlangt eine unterredung mit Zulema. Gerade will er ihr seine unschuld am tode ihres bruders versichern, als ein lärm entsteht, könig Boabdil mit vielen soldaten anrückt und Gonzalvo zu boden geworfen und in fesseln geschlagen wird. Gonzalvo soll am nächsten tage auf dem grabe Almanzors hingerichtet werden; aber ehe er sein leben aushaucht, soll ihn noch das volk verhöhnen und jeder untertan seine wut und rachsucht an ihm erschöpfen dürfen. Ähnlich wie im *Korsar* spüren die feinde aber auch jetzt noch furcht vor dem gefesselten helden. Gonzalvo wird in einen unterirdischen kerker des palastes geworfen, doch bleibt seine seele standhaft, während seine feinde die anstalten zu seinem qualvollen tode treffen. Des nachts begibt sich Zulema nach dem

kerker und beschwört die soldaten so lange im namen des verstorbenen Almanzor, bis sie sie einlassen. Während Gonzalvo sie aufklärt, daß nicht er ihren bruder getötet hat, erscheint Alamar, rasend vor wut und droht Gonzalvo einen tod unter allen möglichen martern an. Da aber am nächsten tage ein sturm der Spanier auf Granada droht, wird schließlich beschlossen, Gonzalvo gleich auf dem grabe hinzurichten. Im letzten augenblick erscheint jedoch sein freund Lara und bekennt sich als mörder Almanzors und bietet sich den mauren an stelle des freundes zum opfer an. Ein edler wettstreit der freunde folgt, bis Zulemas vater aus rührung darüber die beiden freiläßt.

Obwohl Byron die ereignisse stark verändert und auch etwas anders angeordnet hat, ist doch, ganz abgesehen von der übereinstimmung der namen, leicht ersichtlich, daß er sich seinen stoff zum guten teil aus Florian geholt hat. Die grundzüge der beiden erzählungen, daß der held einer frau aus dem kreise seiner feinde das leben rettet, sich in sie verliebt, sich unerkannt in das lager der feinde schleicht, dort erkannt und gefangen genommen und im kerker des nachts von der geliebten, die ihn retten will, aufgesucht wird, sind dieselben.

Auch in *Lara*, der fortsetzung zum *Korsar*, verraten die namen kenntnis Florians. Schon der name des helden, *Lara*, ist dem freunde Gonzalvos entlehnt[1]); auch der name *Kaled*, den die zweite hauptfigur, die als page verkleidete Gulnare trägt, stammt aus dem *Gonzalve de Cordoue*, und zwar aus dem kurzen abriß maurischer geschichte, der dem roman vorangestellt ist; hier ist auch von den taten des berühmten Kaled mit dem zunamen »Das Schwert Gottes«, der im 7. jahrhundert lebte, die rede. Im inhalt selbst findet sich dagegen, soweit ich sehen kann, keine anlehnung an Florian.

Und doch sind nachwirkungen von der lektüre des *Gonzalve de Cordoue* noch durch Byrons ganzes weiteres leben hin zu verfolgen. Im ersten gesange des *Don Juan* (1818) wird uns die abstammung von der geliebten des helden, der Donna Julia, genauer beschrieben:

---

[1]) Schon Hobhouse war aufgefallen, daß der name Lara spanischer herkunft ist. Vgl. Byrons brief an Murray vom 24. Juli 1814.

The darkness of her Oriental eye
  Accorded with her Moorish origin;
(Her blood was not all Spanish, by the by;
  In Spain, you know, this is a sort of sin).
When proud Granada fell, and, forced to fly,
  Boabdil wept, of Donna Julia's kin
Some went to Africa, some stay'd in Spain,
Her great great grandmamma chose to remain.

Die ereignisse, auf die hier der dichter anspielt, der abzug der mauren aus Spanien nach Afrika und die tränen, die ihr führer Boabdil beim letzten blick auf Granada vergoß, sind später allgemein bekannt geworden durch Chateaubriands *Aventures du dernier Abencerage* (1827) und Washington Irvings *Chronicle of the Conquest of Granada* (1829); Byron indessen verdankt sie sicherlich dem *Gonzalve de Cordoue* oder richtiger dessen einleitung, dem abriß über die geschichte der Mauren, wo die betreffende stelle folgendermaßen lautet: »Er (Boabdil) machte sich bald nachher, in begleitung seiner familie und einer kleinen anzahl bedienter, auf den weg nach der traurigen herrschaft, die man ihm für ein königreich gegeben hatte. Als er auf den berg Pedul kam, von dem man Granada erblickte, warf er dieser stadt die letzten blicke zu, und tränen benetzten sein gesicht.«

Noch deutlicher ist die reminiszenz in einem der letzten werke Byrons, dem *Age of Bronze,* das im Dezember 1822 begonnen und am 10. Januar 1823 vollendet wurde. Hier, wo der dichter mit beißender satire die politische lage Europas zur zeit des kongresses von Verona zeichnet, kommt er auch (v. 318 ff.) auf das unglückliche Spanien zu sprechen: Nicht der Römer oder der Punier, der Vandale oder der Visigote drohen ihm dieses mal; nicht mehr ersieht Pelayo auf dem gebirge die kriegerischen vorfahren eines tausendjährigen kampfes; seine saat ist aufgegangen, wie der Maure an der afrikanischen küste sich unter seufzern erinnert. Lange hat im liede des bauern und im buche des dichters das gedächtnis der Abencerragen fortgelebt. Die Zegri und die gefangenen sieger flohen zurück in das barbarische land, dem sie entsprangen. Alle diese sind verschwunden — ihr glaube, ihr schwert, ihre herrschaft; aber sie ließen dem christentum schlimmere gegner zurück, als sie selbst waren, den bigotten

monarchen, den priester, der dahinschlachtet, die inquisition mit ihrem feurigen fest, dem roten autodafé des glaubens, das mit menschlicher feuerung gespeist wird, während der katholische moloch mit ruhiger grausamkeit dasaß und mit erbarmungslosem auge sich an dem feurigen fest der todesqualen weidete. — Auch hier geht Byrons kenntnis von den Abencerragen und den Zegri nicht etwa direkt auf Hitas *Bürgerkriege von Granada* (1593) oder auf Cherubinis oper von den Abencerragen zurück, auf die Coleridge in seiner ausgabe (V 558) verweist, sondern auf Florians *Gonzalve de Cordue*, wo der kampf der beiden großen maurischen adelsgeschlechter im mittelpunkt der ereignisse steht.

Auf *Korsar* und *Lara* folgt eine längere pause, während deren wir nichts vom einflusse Florians merken. Erst als Byron England verlassen hat, über die Schweiz nach Venedig gelangt ist und hier nach der vollendung des Manfred sich an die abfassung des vierten gesanges des *Childe Harold* macht, tauchen wieder reminiszenzen an die lektüre von schriften Florians auf. Schon im ersten entwurf des vierten gesanges, der zwischen dem 26. Juni und 19. Juli 1817 entstand, kommt Byron (str. CXV—CXIX) bei der schilderung Roms des längeren auf die nymphe Egeria und Numa Pompilius zu sprechen. Er redet Egeria an als die süße schöpfung eines herzens, das keinen so schönen platz zum ruhen fand als ihre brust; was sie auch sei oder gewesen sei, eine junge Aurora der luft, die ekstatische vision eines sanften kummers oder gar eine schöne dieser erde, die einen ungewöhnlichen anbeter dort fand, der sie zu sehr anbetete — von welcher herkunft sie auch sei, sie sei ein schöner gedanke gewesen und ein zärtlich gestalteter. Die beiden nächsten strophen (CXVI—CXVII) bringen eine schilderung der grotte und der quelle. In dieser zaubergrotte habe Egeria gewohnt, während ihr himmlischer busen den fernen fußtritten ihres sterblichen liebhabers entgegenschlug. Die purpurne mitternacht habe mit ihrem sternendach diese mystische zusammenkunft verschleiert — und was sei geschehen, als sie sich neben ihren anbeter setzte? Diese höhle sei sicherlich geschaffen gewesen für den gruß einer liebenden göttin, und diese zelle, die von heiliger liebe heimgesucht war — das erste orakel!

Die stelle, wo der dichter von Egeria als einer sterb-

lichen spricht, die an jenem orte einen anbeter fand, der sie zu sehr verehrte, wird nur ganz verständlich, wenn man Florians roman *Numa Pompilius* zur erklärung heranzieht. Hier hat Numa, der übliche Floriansche ausbund von reinheit und edler gesinnung, einst an der quelle des Pan eine traumvision, in der ihm Ceres erscheint und zu der nymphe Egeria als seiner belehrerin führt. Im laufe des romans verliebt er sich in Anaïs, die tochter des weisen magiers Zoroaster; sie liebt ihn wieder, versteht aber, daß er wegen seiner pflichten gegenüber seinem vaterland Rom sie zunächst nicht heiraten kann, und trennt sich deshalb von ihm. Sie weiß, daß er infolge jenes traumes die quelle des Pan wieder aufsuchen wird und schlägt deshalb zusammen mit ihrem vater in jenem hain ihre wohnung auf. Als Numa schließlich zu der quelle kommt, übernimmt sie, die ungesehen hinter der quelle bleibt, die rolle der Egeria und heißt den geliebten nach drei tagen wiederkommen. Ohne auch jetzt sich ihm zu zeigen, gibt sie ihm all die klugen ratschläge, die ihr vater ihr zu diesem zwecke vorher mitteilt. Der beglückte Numa berichtet der scheinbaren nymphe von seiner liebe zu Anaïs und bittet sie um die erlaubnis, der feueranbeterin Anaïs zu ehren ein heiliges ewiges feuer mit vier vestalinnen, die es hüten, errichten zu dürfen. Schließlich spricht er auch den wunsch aus, einmal das angesicht seiner wohltäterin Egeria sehen zu dürfen, worauf ihm erwidert wird, daß er an dem tage, wo er der größte der könige sein werde, auch seine Egeria zu gesicht bekommen würde. Nachdem es Numa gelungen ist, die gegner Roms zum frieden zu bestimmen, begibt er sich wieder hinaus in den hain, wo sich ihm jetzt Egeria als seine sterbliche geliebte Anaïs zu erkennen gibt. Eine weitere reminiszenz an diesen roman begegnet uns fast um dieselbe zeit (1818) im ersten gesang des Don Juan (str. 35), wo von den galanten neigungen Don Josés die rede ist, mit dem bemerken, sie seien nicht von so sanfter art gewesen als die von Numa Pompilius [1]).

Weit wichtiger als das bisher angeführte sind aber für uns die jetzt folgenden einflüsse Florians auf Byrons roman *Don*

---

[1]) And if his passions now and then outran
Discretion, and were not so peaceable
As Numa's (who was also named Pompilius),
He had been ill brought up, and was born bilious.

Julian, weil sie gleichzeitig neues licht auf die entstehung der memoiren und des *Don Juan* werfen. Noch während Byron an der ausgestaltung von *Childe Harold IV* arbeitete, begann er im November 1817 jenen prosaroman, von dem uns Moore eine kleine probe in seiner biographie Byrons mitteilt. Das manuskript war am 2. September 1821 von Ravenna aus zusammen mit den memoiren an Moore abgegangen. In Byrons brief an Moore vom 3. September wird der inhalt der sendung als *two paper-books, containing the Giour-nal, and a thing or two* bezeichnet. Aus der mitteilung Moores in seiner biographie Byrons (ausg. 1844 S. 527) erfahren wir, daß eines der *paper-books* eine etwa hundert seiten lange unvollendete prosaerzählung enthalten habe, die von den abenteuern eines jungen andalusischen edelmanns handelte und von Byron in Venedig 1817 begonnen wurde. Einen begriff von dem inhalt des per ich erzählten romans erhalten wir durch die kurze probe, die Moore aus dem *amusing (!) fragment* mitteilt. Sie enthält die geschichte von Byrons eigener ehescheidung und beginnt mit der wiederversöhnung nach einem ehelichen zwiste:

A few hours afterwards we were very goods friends, and a few days after she [Donna Josepha = Lady Byron] set out for Arragon, with my son [= Byrons tochter Ada], on a visit to her father and mother [= Byrons schwiegereltern]. I did not accompany her immediately, having been in Arragon before, but was to join the family in their Moorish château within a few weeks.

During her journey I received a very affectionate letter from Donna Josepha [= Lady Byron], apprising me of the welfare of herself and my son [= Ada]. On her arrival at the château, I received another still more affectionate, pressing me, in very fond, and rather foolish, terms, to join her immediately. As I was preparing to set out from Seville [= London], I received a third — this was from her father, Don Jose di Cardozo (= Byrons schwiegervater Sir Ralph Milbanke], who requested me, in the politest manner, to dissolve my marriage. I answered him with equal politeness, that I would do no such thing. A fourth letter arrived — it was from Donna Josepha [= Lady Byron], in which she informed me that her father's letter was written by her particular desire. I requested the reason by return of post — she replied, by express, that as reason had nothing to do with the

matter, it was unnecessary to give any — but that she was an injured and excellent woman. I then enquired why she had written to me the two preceding affectionate letters, requesting me to come to Arragon. She answered, that was because she believed me out of my senses — that, being unfit to take care of myself, I had only to set out on this journey alone, and making my way without difficulty to Don Jose di Cardozo's, I should there have found the tenderest of wives and — a strait waistcoat.

I had nothing to reply to this piece of affection but a reiteration of my request for some lights upon the subject. I was answered, that they would only be related to the Inquisition. In the mean time, our domestic discrepancy had become a public topic of discussion; and the world, which always decides justly, not only in Arragon but in Andalusia, determined that I was not only to blame, but that all Spain could produce nobody so blameable. My case was supposed to comprise all the crimes which could, and several which could not, be committed, and little less than an auto-da-fé was anticipated as the result. But let no man say that we are abondoned by our friends in adversity — it was just the reverse. Mine thronged around me to condemn, advise and console me with their disapprobation. — They told me all that was, would or could be said on the subject. They shook their heads — they exhorted me — deplored me, with tears in their eyes, and — went do dinner.

Schon diese kleine probe, wo der dichter in durchsichtigstem gewande, fast aktenmäßig genau, aber mit kühler parteinahme und unterschlagung aller ihm ungünstiger instanzen, die geschichte seiner ehescheidung erzählt, zeigt an, welchen charakter die ganze erzählung gehabt haben muß. Sie muß ein stark autobiographisch gefärbter, per ich erzählter roman gewesen sein, in dem der dichter sich selbst als einen jungen Andalusier mit namen Don Julian porträtierte. Auch über die zeit, in der die handlung spielt, läßt sich ein rückschluß machen aus der erwähnung der inquisition, womit nur die moderne inquisition in Spanien gemeint sein kann, die unter Ferdinand VII. wieder zur blüte gekommen war, 1808 durch ein dekret Napoleons zwar aufgehoben wurde, aber erst 1834 endgültig in Spanien verschwand; es handelt sich also um dieselbe inquisition, gegen die Byron sich einige jahre später im *Age*

of Bronze (1822—1823) so scharf wandte[1]). Der roman spielte demnach, wie sich auch nach der mitgeteilten inhaltsprobe kaum anders erwarten ließ, in der nahen vergangenheit, vermutlich in der zweiten hälfte des 18. jahrhunderts. Besondere beachtung verdient, daß Moore den inhalt des romans als *amusing* bezeichnet, wovon in der kurzen probe, die er mitteilt, nur wenig zu spüren ist. Wenn wir aber daran denken, daß Byron damals gerade den *Beppo* vollendet hatte (6. Sept. bis 12. Okt. 1817), der den poetischen niederschlag seiner ausgelassenen venetianischen laune darstellt und damit zu der neuen humorsprühenden schreibweise übergegangen war, die schon im sommer des nächsten jahres zur abfassung des *Don Juan* führen sollte, so werden wir wohl kaum mit der annahme fehlgehen, daß der hauptinhalt des romans sich um amüsante liebesabenteuer drehte, und zwar vermutlich sowohl um die in seiner Londoner zeit vor der ehe als um die, die er gerade in Venedig erlebt hatte oder noch erlebte; gab es doch, wie die letzten gesänge des Don Juan lehren, auch unter seinen früheren liebesaffären auf englischem boden solche, die ihn zu humoristischer darstellung reizten. Wie wir noch sehen werden, findet diese vermutung über den inhalt des romans auch noch eine stütze an dem inhalt der venetianischen memoiren, die er bald danach, im Juni 1818, begann.

Fragen wir uns nun weiter, ob irgendwelche literarische vorbilder vorhanden sind, die den dichter bestimmt haben könnten, einen derartigen autobiographischen roman in spanischem gewande zu entwerfen, so ist zunächst darauf hinzuweisen, daß Byron bereits vier jahre vorher, im November 1813, einen roman gleichzeitig mit einer komödie begann, die er aber beide noch im selben monate verbrannte aus dem grunde, weil sie wirkliche geschehnisse so genau porträtierten, daß nach seiner ansicht einige personen sie ohne weiteres wiedererkannt und andere sie erraten haben würden[2]). Obwohl von diesem ersten roman

---

[1]) Vgl. oben s. 26.

[2]) LJ II 323 (Nov. 17. 1813): I began a comedy, and burnt it because the scene ran into reality; — a novel, for the same reason. In rhyme, I can keep more away from facts; but the thought always runs through, through ... yes, yes, through.

LJ II 337 (Nov. 24 [?] 1813): I have burnt my *Roman* — as I did the first scenes and sketch of my comedy — and, for aught I see, the pleasure

nichts auf uns gekommen ist, lassen sich doch wohl vermutungen über seinen inhalt anstellen. Es ist die zeit, wo Byron noch mit der vollendung des *Giaour* (Mai bis Nov. 1813) beschäftigt war und gerade die *Braut von Abydos* hingeworfen hatte (Nov. 1813), ehe er dann im Dezember zur abfassung des »Korsar« schritt. Alle drei dichtungen sind nach äußerungen des dichters voll von anspielungen und erinnerungen an wirkliche erlebnisse, die wir heute identifizieren können mit der wiederaufnahme seiner beziehungen zu seiner verheirateten jugendgeliebten Mary Chaworth und deren folgen[1]). Demnach ist kaum ein zweifel darüber möglich, daß auch der im November entworfene roman — ebenso wie das drama — die gleichen erlebnisse geschildert haben wird, um so mehr, als ja auch die briefe aus jener zeit und das tagebuch, das er zwischen dem 14. November 1813 und 19. April 1814 führte, voll sind von derartigen anspielungen.

Auf den ersten blick scheint nun wohl die beantwortung der frage, ob der roman aus dem jahre 1817 irgend etwas mit dem früheren roman zu tun hat, unmöglich. Bedenkt man aber, wie nahe zeitlich und auch ursächlich Byrons beziehungen zu Mary Chaworth mit seiner ehe (2. Jan. 1815 bis 23. April 1816) sich berühren, wie die ersteren mit hineinspielen in die lösung der letzteren, so gelangt man unwillkürlich zu dem schlusse, daß der roman von 1817, der erwiesenermaßen eine schilderung von der ehe des dichters enthielt, auch die geschichte seiner beziehungen zu Mary Chaworth in ähnlicher verhüllung enthalten und somit inhalt und art des ersten romans wieder aufgenommen haben wird. Wenn es uns daher im folgenden gelingen sollte, das literarische vorbild für den zweiten roman festzulegen, werden wir damit vermutlich auch den ausgangspunkt für den ersten, für Byrons versuche auf dem gebiete des autobiographischen romans überhaupt, gefunden haben.

Dieses vorbild besitzen wir nun ohne zweifel in Florians nachgelassener, 1807 veröffentlichter schrift: *La jeunesse de Florian ou Mémoires d'un jeune Espagnol,* einer unvollendeten

---

of burning is quite as great as that of printing. These two last would not have done. I ran into *realities* more than ever; and some would have recognised and others guessed at.

[1]) Vgl. Byrons werke, hg. v. F. Brie, bd. I s. 43 ff., 284 ff., 331 ff.; II s. 7 ff.

autobiographie in form eines romans. Hier schildert der verfasser sein leben bis zum achtzehnten jahre, indem er sich selbst zu einem jungen Spanier Florian aus Cogollos in Granada, sein vaterland Frankreich zu Spanien, Paris zu Madrid, Versailles zum Escurial macht und allen personen seiner umgebung spanische namen gibt; sein oheim Voltaire erhält auf diese weise den namen *Lope de Véga,* Voltaires landgut Ferney den namen *Fernixo,* Voltaires nichte, madame Denis, den Namen *Donna Nisa,* sein gönner, der duc de Penthièvre, den namen *Don Juan* usw. Der schlicht und anspruchslos geschriebene roman behandelt im ersten buche die kindheit des helden, vor allem den aufenthalt bei seinem onkel Lope de Véga und den eintritt als pagen bei dem infanten Don Juan. Mit dem zweiten Buche, wo Florian auf die militärakademie von Duranzo [= Bapaume] kommt, erwacht in dem kritischen alter von sechzehn jahren in ihm zum ersten male die neigung zu dem anderen geschlechte; vom dritten bis zum letzten (dreizehnten) kapitel dreht sich der inhalt des romans nur noch um liebesabenteuer, die für den jungen helden zumeist erfolglos oder ruhmlos verlaufen. Schon diese wenigen angaben zeigen, woher Byron der gedanke kam, einen autobiographischen prosaroman in spanischer einkleidung zu schreiben. Im übrigen wird die anlehnung keine starke gewesen sein, schon einfach darum nicht, weil ja jeder der beiden autoren sein eigenes leben schildert. Zu diesem resultate gelangte auch bereits Byrons freund Hobhouse, der bei seinem besuche in Venedig den roman las und darüber unter dem 4. Januar 1818 in seinem tagebuch vermerkt [1]):

Read the beginning of a novel of Byron's. He adumbrates himself, Don Julian. Florian has made himself a young Spaniard. There is not, however, the least plagiary or resemblance, it must be said.

Vermutlich stammt indessen der name von Byrons helden, Don Julian, aus Florian, wo er des öfteren begegnet, wie es wohl auch kein zufall ist, wenn Byron dem füllen, das er im September 1816 in der Schweiz reitet, genau wie Florian (buch I, kap. 8) dem kleinen pferd, das ihm sein onkel für

[1]) Lord Broughton (John Cam Hobhouse), Recollections of a long Life, Lo. 1909—1910, bd. II SS.

seine ersten reitversuche kauft, den namen *Biche* gibt[1]). Mehr läßt sich einstweilen kaum sagen, da von Byrons roman bis heute nicht mehr als die kurze, von Moore mitgeteilte probe vorliegt; da indessen aus Hobhouses bericht über die verbrennung der Memoiren Byrons im jahre 1824 hervorgeht[2]), daß der roman *Don Julian* nicht mitvernichtet wurde, besteht immerhin noch einige aussicht, daß er vorhanden ist und eines tages dem publikum zugänglich gemacht werden wird.

Dieser roman *Don Julian* mit seiner beeinflussung durch Florian ist für uns nun darum so wichtig, weil er uns ganz neue einblicke in die entstehung zweier weit bedeutsamerer schöpfungen Byrons bietet, der *Memoiren* und des *Don Juan*. Schon die tatsache ist bemerkenswert, daß die Memoiren das nächste werk sind, das Byron nach dem *Don Julian* in angriff nahm. Im Juni 1818 begonnen, war die hauptmasse, die bis zum jahre 1816 reichte, bereits im August beendet[3]); was später noch hinzukam und am 2. September 1821 von Ravenna aus an Moore abging, ist nach des dichters eigenen worten "a brief and faithful chronicle of a month or so — parts of it not very discreet, but sufficiently sincere" und »selbst für ein posthumes publikum nur in auszügen geeignet«; aller wahrscheinlichkeit nach wird es sich also in diesen nachträgen um italienische liebesabenteuer gehandelt haben. Durch Byron selbst wissen wir, daß der inhalt der hauptmasse die geschichte seiner ehe und scheidung enthielt, so unparteiisch geschrieben, wie ein beteiligter das könne; das wird bestätigt durch die äußerung von Hobhouse aus dem jahre 1824[4]), nach der die Memoiren hauptsächlich zum gegenstande hatten die ereignisse in London nach der veröffentlichung der beiden ersten gesänge des *Childe Harold* und die heirat Byrons. Aus verschiedenen quellen wissen wir auch darüber bescheid, daß der ton der Memoiren, wenigstens für manche partien, der humorvolle der *Don Juan*-periode gewesen sein muß. Selbst Hobhouse ist der ansicht[5]), daß, wenn Byron ein langes leben beschieden gewesen wäre,

---

[1]) LJ III 363: I have called her *Biche*, because her manners are not unlike a little dog's; but she is a very tame pretty childish quadruped.

[2]) Lord Broughton a. a. o. bd. III.

[3]) Vgl. Byrons werke, hg. v. F. Brie, bd. I s. 79 ff.

[4]) Lord Broughton a. a. o. III 329 ff.

[5]) Lord Broughton III 341.

man die Memoiren nur als *an early frolic* betrachtet haben würde; nur daß er so bald nach der niederschrift starb, habe die sachlage geändert. Eine solche äußerung hätte keinen sinn, wenn es sich um eine gediegene schrift, ein ernsthaftes bekenntnis zum zwecke der rechtfertigung etwa gehandelt hätte. Wir sehen, wie nahe inhalt und ton der Memoiren sich mit dem roman *Don Julian* berühren, und damit liegt die vermutung nahe, daß es in letzter hinsicht nicht das vorbild von Rousseau, Alfieri, Coleridge oder anderer war, das ihn zur niederschrift der Memoiren veranlaßte, sondern Florians romanartige autobiographie, die *Mémoires d'un jeune Espagnol.*

Das wird uns nun wiederum bestätigt durch Byrons nächstes großes werk, den *Don Juan*, dessen entstehung nur verständlich wird durch heranziehung von Florians roman, Byrons *Don Julian* und den Memoiren. Ein halbes jahr nach abfassung des *Don Julian*, während der dichter an den Memoiren arbeitete, die er im Juni begonnen hatte, machte er sich im Juli an die abfassung des ersten gesanges des *Don Juan*, den er am 19. September vollendete. Dieser erste gesang des *Don Juan*, an den der dichter sich ohne rechten plan über den weiteren verlauf gemacht hatte, spielt in Spanien und schildert eltern, kindheit und das erste liebesabenteuer Don Juans. Auf den ersten blick erscheint es zwar ganz selbstverständlich, daß der *Don Juan* Spanien zum Schauplatz hat. Aber wenn man sich überlegt, daß Byrons *Don Juan* im grunde nichts mit der Don Juan-sage zu schaffen hat, sondern seiner ursprünglichen anlage nach ein humoristisch-biographischer roman ist, wird der umstand schon auffälliger, und in der tat ist denn immer wieder die Frage aufgeworfen worden, warum Byron den spanischen Don Juan zum helden seines epos gemacht hat. Schon Swinburne hat in seinem essay über Byron ganz richtig herausgefühlt, daß der dichter hier nur einen bekannten namen aufgegriffen und seinem werke vorangestellt hat, ohne den versuch zu machen oder den wunsch zu haben, die gleichheit aufrechtzuerhalten oder der mit dem namen verknüpften tradition zu folgen; bei Byron sei Don Juan einfach ein junger mann, der etwas hübscher und erfolgreicher sei als andere seines alters [1]).

[1]) Eine äußerung Byrons an Medwin (ed. 1824 s. 201) scheint gleichfalls darauf hinzudeuten, daß ihm bei der konzeption seines Don Juan in keiner weise der berühmte namensvetter als muster vorschwebte:

Für uns ist die frage nun mit hilfe des *Don Julian* verhältnismäßig leicht zu lösen: Byron nahm den früheren plan des autobiographischen humoristischen romans im spanischen gewande wieder auf — nur daß er nach abfassung des Beppo nunmehr das metrische gewand wählte — und nannte den helden, der früher Don Julian hieß, jetzt Don Juan, aus dem grunde vielleicht, weil er wie der held der spanischen sage eine lange reihe von liebesabenteuern erleben sollte, vielleicht auch nur, weil er einen zugkräftigen titel haben wollte, mit dem man bestimmte vorstellungen verknüpfte; ja es kann sein, daß die gleichheit der namen ursprünglich eine rein zufällige war und er aufs geradewohl den namen Don Juan nahm. Unsere theorie wird bewiesen dadurch, daß der erste gesang des *Don Juan* sich in einer ganzen reihe von zügen einfach als poetische umformung des *Don Julian* erweist. Wenn der junge Don Juan genau wie Don Julian in Sevilla aufwächst, so braucht hier zwar noch keine anlehnung vorzuliegen, da ja auch die Don Juan-sage in Sevilla beheimatet ist; auffallender ist schon, wenn der vater Don Juans, Don Jose, denselben namen trägt wie der schwiegervater Don Julians. Entscheidend aber ist, wenn in der Ehe Don Joses mit Donna Inez der dichter seine eigene ehe porträtiert, genau wie er das in der ehe Don Julians mit Donna Josepha und in den Memoiren getan hatte. Obwohl der dichter selbst nichts davon wissen wollte, bemerkten doch schon eine reihe von den zeitgenossen, auch des dichters freunde Hobhouse und Frere [1]), mit mißfallen, daß Donna Inez, Don Juans mutter, die züge von Lady Byron trägt; wir können hinzufügen, daß auch der leichtlebige gatte Don Jose in mancher hinsicht dem dichter ähnelt. Wenn Byron im einzelnen schildert, wie das paar sich zankt (str. XXIII), wie die gattin durch heranziehung von ärzten zu beweisen sucht, daß ihr gatte wahnsinnig ist, dann aber, als er doch lichte augenblicke hat, entscheidet, daß er nur schlecht ist, wie sie ferner um schriftliche aussagen ersucht, nichts von sich gibt außer der erklärung,

---

Some one has possessed the Guiccioli with a notion that my Don Juan and the Don Giovanni of the Opera are the same person; and to please her I have discontinued his history and adventures.

[1]) Vgl. Thomas Moore, Anecdotes etc., ed. by W. Harrison, Lo. 1899, s. 79; ferner die bemerkungen, die Hobhouse dem manuskript des Don Juan beifügte (ed. Coleridge VI 22).

daß ihre pflicht gegen gott und menschen ihr dieses verhalten vorschriebe (str. XXVII)[1]), so haben wir genau das vor uns, was die von Moore überlieferte stelle des *Don Julian* bereits enthielt. Wenn dann Byron weiter schildert, wie Donna Inez kästen und briefe erbricht, um sich anklagematerial zu verschaffen, und dem ruf ihres gatten den schwersten schaden durch scheinbare großmut zufügt, indem sie zu allen verleumdungen seiner person schweigt (str. XXVIII—XXXI), wie sie ganz Sevilla zu helfershelfern hat (str. XXVIII), wie die freunde eine aussöhnung versuchen und die verwandten bei dem gleichen unternehmen die sache nur verschlimmern (str. XXXII), und welch fürchterlicher augenblick es für den gatten war, als er einsam neben seinem verödeten herde stand (str. XXXVI), so sind das alles jene schwer empfundenen ereignisse seines lebens, die er sicherlich in der gleichen einseitigen beleuchtung im *Don Julian* und in den Memoiren geschildert hatte. Wäre über den zusammenhang zwischen dem *Don Julian* und dem ersten gesange des *Don Juan* noch ein zweifel möglich, so würde uns die 38. strophe des *Don Juan* darüber hinweghelfen, die uns meldet, daß Don Jose aus Kastilien stammte und Donna Inez aus *Aragon*[2]). Wir erinnern uns, daß in dem bruchstück des *Don Julian* Donna Josepha zu ihren eltern nach Arragon fährt. Ob die sonstigen autobiographischen züge des ersten gesanges wie Juans liebe zu Donna Julia, in die der dichter wohl einiges von seinen beziehungen zu Mary Chaworth hineingelegt hat, oder die nur im manuskript des *Don Juan* vorhandenen angriffe gegen Brougham[3]), in dem Byron einen seiner hauptverleumder während der scheidungsaffäre sah, schon im *Don Julian* und den *Memoiren* vorgezeichnet waren, können wir nicht mit sicherheit sagen; für uns genügen schon die bereits angegebenen übereinstimmungen, das dünne spanische

---

[1])
For Inez call'd some druggists and physicians,
  And tried to prove her loving lord was *mad*,
But as he had some lucid intermissions,
  She next decided he was only *bad*;
Yet when they ask'd her for her depositions,
  No sort of explanation could be had,
Save that her beauty both to man and god
Required this conduct — which seem'd very odd.

[2]) His sire was of Castile, his dam from Aragon.

[3]) ed. Coleridge s. 67.

kolorit, das in beiden fällen die dahinterliegenden englischen verhältnisse überdeutlich erkennen läßt, und der stark humoristische ton, um die beziehungen zwischen den drei werken deutlich herauszukennen. Daß viele der autobiographischen einzelheiten in den späteren gesängen, vor allem in denen, wo Don Juan sich in der Londoner gesellschaft bewegt, ihre vorstufe im *Don Julian* und in den *Memoiren* haben, mag danach auch als wahrscheinlich gelten. Im grunde also ist der *Don Juan* wohl als die künstlerische vollendung dessen aufzufassen, was Byron bei der abfassung des *Don Julian* vorschwebte. Und der *Don Julian* wiederum dürfte als eine art fortsetzung des *Childe Harold* aufzufassen sein, in dem Byron zum ersten male unter durchsichtigem maskengewande eine längere episode seines lebens darzustellen suchte, nur daß dieses mal für das fremde spanische gewand, ebenso wie später im *Don Juan*, ein literarischer einfluß, der von Florian, den ausschlag gab.

Freiburg i. B. Friedrich Brie.

ERGÄNZUNGEN ZU CAPTAIN E. E. WILLIAMS' *JOURNAL* (1821 UND 1822).

Richard Garnett hat in der vorrede zu seiner ausgabe des *Journal of Edward Ellerker Williams* (London 1902) zwar auf s. 5 gesagt: "The Diary has never until now been published as a whole." Aber auf s. 12 sagt er:

"In preparing this journal for the press, some few circumstances have been omitted, which appeared altogether too insignificant for publication; and it has been necessary to pass over others . . . on account of the illegibility of the Ms. from the fading of the ink."

Dem aufmerksamen leser des buches der Mrs. Helen Rossetti-Angeli, *Shelley and his Friends in Italy*, konnte es jedoch nicht entgehen, daß in der Pisaner zeit die eine oder andere tatsache berichtet wurde, die in den quellen nicht zu finden war, zb. die geschichte von einer durch Byron nicht eingehaltenen wette mit Shelley (Angeli s. 245), die aufgabe des planes, den *Othello* aufzuführen (s. 245), der besuch des fürsten Argyropoli (s. 238) u. a. Dies findet seine erklärung darin, daß Mrs. Angeli das ms. des Williamsschen *Journal* im Britischen Museum nochmals durchprüfte, und daß sie das, was R. Garnett weggelassen hatte, für sich auszog. Diesen auszug sandte sie mir vor längerer zeit, und er mag nun veröffentlicht werden, soweit er Shelley und Byron betrifft.

Das *Journal* beginnt am 21. Oktober 1821 (Sonntag); der auszug beginnt *Tuesday, Oct. 23*. Für unsere zwecke aber kommt erst in betracht:

1821.

*[1]) Sat. Oct. 27. Fine. Go to Pisa. Went over Lord B's house with Shelley. At the foot of his Lordship's bed his arms are emblazoned with the well adapted motto of Crede Byron!!

*Tues. Oct [30.] 1821. . . . In the evening Claire [Clairmont] leaves us for Florence.

---

[1]) Die mit * bezeichneten tage fehlen überhaupt bei Garnett.

Am 5. November lernte Williams Byron kennen. Unter anderem sagt Williams von ihm (Journal, s. 23):

"so far from his being (as is generally imagined) wrapt in melancholy and gloom, he is all sunshine and good humour";

und er fügt hinzu, was Garnett wegließ:

[humour], with which the elegance of his language and the brilliance of his wit cannot fail to inspire those wo are near him.

Tues., Nov. 6. . . . In the evening Ld. Bn calls. The Countess Guiccioli and her brother. Ld. Byron told us of a singular accusation now brought against him, which is that he has gained £ 500 by writing puffs for Day and Martin's blacking [vgl. Garnett's text, s. 24].

Wed., Nov. 7. Fine. Writing for Shelley . . .

(Byron leiht W. *a small pamphlet now printing, called Some Observations;* hierüber sagt W.):

It is well written, but certainly not becoming in him to notice the vulgar attacks of the envious or malicious.

Sat., Nov. 10. 1821. Über Shelley's *Hellas:*

It is a poem which may be called a fine improvise, but so far above the level of common comprehensions (as indeed most of Shelley's writings are) that I am doubtful of its popularity . . . Walk with Jane [Mrs. Williams] and are busily employed in furnishing our house. Call on Mr. Taafe and am introduced to Mr. Edgeworth, brother of the writer of that name, and to a Mr. Spooner, author of "Observations on light and shade often seen at sea, with an attempt to account for same".

Sunday, Nov. 11. Read Parry's Voyage. Prince Argiropoli calls who tells us of the taking of Trapolizza by the Greeks from the Turks and of a naval victory being gained by the former with 28 ships against 110 of those of the combined fleets of Algiers. The engagement took place between the isles of Zante and Strophades . . . (vgl. Garnett, s. 25 f.) . . . The Countess Guiccioli calls, and Mary [Shelley] and Jane accompany her in her ride.

Wed., Nov. 14. Prince Argiropoli calls, and Shelley takes him to Lord Byron's (vgl. Garnett, s. 26).

*Fri., Nov. 16. Medwin calls, and brings with him St. Aubyn's

"Mazza", and Venetian tale in imitation of the "Corsair", of with the preface, with the exception of some coarse abuse of Gifford, is the best part. Walk with Medwin and Jane in the evening. The Countess calls.

Sun., Nov. 18. Went to Ld. Byron. In the evening walk with Medwin and Jane, and read some of Chaucer with Shelley, who reads to Medwin his Essay on Poetry.

Mon., Nov. 19. [Call on Ld. Byron. Have a long argument with him about women, usw. (vgl. Garnett, s. 26) . . . experience has not taught him to say much in their favour], and he argues from having suffered that which is wrong rather than what should really be, — but now "if a word be worth one shekel, silence is worth 2 —".

*Tues., Nov. 20. . . . Read my Jew scene to Shelley and revise a little.

*Sun., Nov. 25. Breakfast and dine with Shelley. Find M[ary] confined with rheumatisms and S. with leeches on his side. Go in the evening to Shelley's.

Sun., Dec. 2. Walk with Jane in the evening and meet Ld. Bn's party, with whom we shoot [dies kürzte Garnett in *Pistol shooting*] . . .

*Wed., Dec. 5. Shoot with Ld. B's party. Shelley shot the halfcrown twice.

*Wed., Dec. 12. . . . S. calls and tells us of having heard that a man was to be burnt alive at Lucca for sacrilege. He proposes that Ld. B. and a party of English shall enter the town and rescue the man by force. Ld. B. objects, but wishes to draw up a memorial, to the Grand Duke of Tuscany to interfere. On hearing, however, that the execution is not to take place to-morrow, Taafe sets off for Lucca to make enquiry into the truth of the circumstances. S. and M. sit up with Ld. B. till 2 o'clock.

*Thurs., Dec. 13. Hear that the criminal is a priest who, having flown to Florence for protection and was there arrested, but the G. Duke having heard of the cruel punishment that awaited him, refused to give him up. It is reported, that it was actually the Gn. [Governor] of Lucca's intention (who is an Infant of Spain) to burn the culprit alive, not so much for the theft of the sacrament cup itself as for having spilt the most Holy Eucharist upon the ground.

*Wed., Dec. 19. Sail with Shelley on Arno.

*Tues., Dec. 25. It was on this day that Ld. B. and Sh. proposed to give a thousand [pounds] to the other [who] first came into their estate.

Fri., Dez. 28. Count Gamba and his Sons return from 3 weeks' absence, shooting in the Maremma.

Sat., Dec. 30. [29th.] Mary Sh. stands Godmother to Williams's eldest girl. In evening to opera with Shelley.

1822.

Wed., Jan. 2. Dined with Ld. B. A most pleasant evening. Met the Capt. Hay, who once knew Thistlewood intimately, and who described him as a vulgar, desperate man, . . . and Count Gamba and his son. [Heard of Polidori's suicide; vgl. Garnett, s. 31.] He was formerly Ld. B's physician — a vain, ambitious man. Being once in a house together on the Rhine, Ld. B. [was] reading at a window that overlooked the river, when P. turned abruptly to him [and] after having read a great eulogium of his works, said "And pray, what is there except writing poetry that I cannot do better than you?" Ld. B. answered coolly, that there were 3 things: "Firstly," said he, "I can hit with a pistol the key-hole of that door; secondly, I can swim across that river to yonder point —, and 3ly I can give you a d—d good thrashing." Polidory acknowledged his excelllence by leaving the room. [Vgl. die gekürzte fassung dieser drastischen szene bei Garnett!]

Tues., Jan. 8. [Mary read to us the 2 first acts of Ld. B's *Werner*], (the name he has given to the drama that he told us he had commenced on Dec. 21.) The tale is a most interesting one, but I do not think he has treated it so well as might have been expected from the subject.

Thurs., Jan. 10. In the evening go with Jane, Mary, and Medwin to the opera . . .

Tues., Jan. 15. Called with Trelawny on Taafe and Ld. Bn and accompany them to the shooting ground. We all dine at Shelley's and go to the opera in the evening.

*Wed., Jan. 16. . . . Dined with Ld. B., and meet there in addition to our usual party Bartolini and Trelawny. Returned home late.

Gute bilder von dem regen gegenseitigen verkehr und dem tun und treiben der beteiligten geben die folgenden beiden vermerke:

*Thurs. Jan. 17. Fine. Write, and afterwards accompany Trelawny in his tilbury. We take the pistols, and practice hitting a crown at 14 paces. Call on Medwin, and return home to dinner. Pass the evening at the opera.

*Fri., Jan. 18. Fine and frosty. Write a little. At 11 call on Trelawny, and take the pistols to the foot of the mountains at the Baths of Pisa, where we shoot. Called on Ld. Bn, and stayed there playing at billiards till evening. Dined with Trelawny, and passed the evening with Sh. and him.

*Mon., Jan. 21. . . . Shot with L. B. and never fired so well before . . . Sh., Tom [Medwin], and Trelawny dine here.

*Fri., Jan. 25. Trelawny heard from [Captain] Roberts about the boat-consult, etc. Call on L. B.

*Mon., Jan. 28. Breakfast with Shelley. Mary, Jane, and Sh. go down with boat to Bocca d'Arno, and Trelawny and myself meet them there. Returned early. Called on Ld. Bn and dined with the Shelley's.

*Tues., Jan. 29. . . . Read a scene to Sh., who advises me *by all means* to continue. Called on Ld. B. and shot with him.

*Jan., 30. Wed. Sh. breakfasts here, and we afterwards take a long walk along the banks of the Arno.

*Mon., 4. Feb. The Sh's and Tre breakfast with us.

*Feb., 13. [Wed.]. Trelawny called. We all talk over the Spezzia plan without coming to any conclusion.

*Fri., Feb. 15. . . . Heard of the death of Lady Noël, and that Ld. B. consequently comes into an estate of 10,000 a year. Mem. [? ?] on this subject. See Xmas day.

*Sun., Feb. 17. . . . the last Sunday of Carnival. . . . The Countess and her brother called in the evening. At 10 accompanied Mary, Jane, and Trelawny to the theatre, or the Veglione . . .

Mon., Feb. 18. . . . Went in the boat with Shelley to try a new sail.

*Wed., Feb. 20. Called on Ld. B., and rode with him to the shooting-ground — shot well.

*Thurs., Feb. 21. . . . Claire arrived in the evening.

Thurs., Feb. 28. . . . Othello that was talked of laid aside [vgl. Garnett, s. 39, Feb. 18th.].

*Fri., March 1. Went in the boat upon the Arno with Shelley and Jane.

Sat., March 2. . . . Walked down the Arno for about 2 miles, when I met Shelley in his boat. Sailed back with him. S. passes the evening here.

*Wed., March 6. Went with Sh. in the boat to a considerable distance up the Arno, a delightful sail.

*Thurs., March 7. Went with Shelley in the boat a long way up the Arno.

Fri., March 8. Dined with Ld. B. It is a singular circumstance that this personage should be so insensible to his real merit. [Bei Garnett, s. 40, gekürzt: Dined with Lord B.] [1]) . . .

*Sat., March 9. Went with Shelley up the Arno, a delightful sail. When the wind lulled, we found ourselves beside Ld. B's shooting ground, where we heard them practising. Walked across, and took a shot. Hit a crown. Returned home in the boat, and went to the theatre with Jane and Mary. The piece represented was Ginevra di Scozzia . . . Medwin departs for Rome.

Tues., March 12. Trelawny told me that during his ride with Ld. B., the subject turning on my tragedy, Ld. B. said that, since they spoke so favorably of it, that he would write a prologue and epilogue, and ensure its reading and success if it possessed the least merit as a drama. Walked with Jane and Mr. Luciardi, our young Sarzana friend, met him afterwards at the theatre with Shelley. Jane and Mary call on the Contessa.

*Sunday, March 13. Write out a first act for Shelley. . . . Called on Ld. B. When in Greece, he had been in the habit of associating with a young lady whom he imagined to be a Greek, but having missed her for some days, to his surprise and horror he heard that she was a young Turk, whose amour having been discovered, Ali Pascha had condemned her with 16 others to be tied up in a sack

---

1) Das bekannte: "Heavens, Shelley, what infinite nonsense are you quoting"? (vgl. Garnett, ebenda), heißt in Mrs. Angelis abschrift: ". . . you are quoting!"

and drowned. He actually met the party on the way to the execution, and what with threats and at an enormous expense he succeeded in rescuing her. This is the subject of the *Giaour*. Heard of the death of Ali Pascha — a brave man, but an infamous tyrant.

Thurs., March 14. Sent the first act to Shelley, who tells me if I finish as I have begun, there is every chance of success. We sailed in the boat about half a mile down the river and on our return on passing the bridge we were hailed by the Custom House officers. Not however paying any attention to them, having frequently passed without interruption, they seized our boat, threatened to imprison our servants, and without our paying the penalty of fifty livres, 7½ crowns, they declare it becomes their property. Shelley wrote to the Ministre of Police about it, and we await his reply. The boat desired to be given up. [Vgl. die änderungen bei Garnett, s. 40 f.]

*Fri., March 15. . . . Sailed with Sh. and Tr. We afterwards went to the theatre.

*Sat., March 16. Sailed on Arno with Tr. and Shelley.

*Sun., March 17. Sailed with Sh. on Arno.

*Tues., March 19. Went with Sh. to the theatre . . .

Wed., March 20. Walked with Shelley along the banks of the Arno. Took our writing materials, and while Sh. translated Calderon's "Cyprian", I wrote some revisions.

*Sat., March 23. . . . Went with Shelley in the boat to Leghorn to the Consul — a delightful sail. We started at 11. 30. and reached Leghorn about 2, a distance, it is said, of 20 miles. Returned at 7. Dined with Sh. and passed the evening.

*Mon., April 1. . . . Called on Ld. B. The dragoon is recovering fast, but swears to be revenged when he gets on his legs again. Tre. called and passed the evening.

Tues., April 2. Tre. wrote to Ld. B. acquainting him with certain information he had rec'd, relative to Mr. Taafe's conduct in the late affair. Ld. B. and the party therefore requested me to wait on Taafe and make certain inquiries of him. This was done rather to the satisfaction of the party, Taafe having exculpated himself from most of the charges. Called on Ld. B. and returned at 12.

*Thurs., April 4. . . . Called on Taafe, and went with him to Ld. B. Play at billiards . . .

*Friday, Apr. 5. Called on Trelawny with a letter from Roberts. Sh's boat to be finished in 10 days . . .

*Sun., Apr. 7. . . . Dined with Shelley's and passed the evening there. . . . Called on Ld. B. Nothing new. And with Mary we went to the play . . .

Wed., Ap. 10. . . . Called on Ld. B. The reports in Rome are that his Ldship is in arrest! Played at billiards till 6.

*Thurs., April 11. . . . A fine warm summer-feeling fills the air after these cold rains.

*Wed., April 17. At 10 go with Shelley to Leghorn. Arrive at 12, sending passport for signature. Take a carriage for Monte Nero and Antignano. See many houses, but none that could in any manner suit us. Ret. at 9, and passed the evening at Sh's.

*Thurs., Ap. 18. Called on Claire at Mrs. M[ason's] at 9. P. S. Ld. B's courier examined this morning, and the affair of the dragoon again takes judicial turn. Mrs. Sh. and the Countess are to be examinated to-morrow morning. The courier was asked, if he struck the dragoon. "No," he answered, "but if I had had a pistol, I should have shot him." The two prisoners, Tita and Antonio, are suffered to be more at large — that is to walk in the gallery of the prison.

Fri., Apr. 19. Claire and Tr. dined here.

Sat., Ap. 20. The avvocato was there [bei Byron] to take the respective depositions. It is singular enough that suspicion should fall on me as the murderer.

Mon., Apr. 22. Called on Ld. B. Dined with the Sh's. After dinner the advocate of the Crown examined Tr., to whom I stood as interpreter, and was sworn accordingly. [Vgl. Garnett, s. 54.]

Tues., Ap. 23. Rose at 1/2 past 5 and left Pisa for Spezzia at 7 with Claire and Jane.

Thurs., Ap. 25. . . . Arrived at Pisa at 1.30. — Met Shelley at the door. His face bespoke his feelings. His sister's child was dead [vgl. Garnett, s. 54] . . .

Fri., Ap. 26. At 11 Mary with Claire and Trelawny depart for Spezzia . . . At 2 underwent the exam. at the tribunal

relative to the affair of the dragoon. Employed packing the furniture all day. Took leave of Ld. B. I dined here and with Jane.

Sun., Ap. 28. Left Pietra Santa at 9 o'clock and arrived at Lerici at 1 [vgl. Garnett, s. 55].

*Wed., May 29. . . . Sent to Sarzana for the sailmaker who cuts the name from the main sail, and taking two [cloths] from the studding sail manages it in such a manner that the join is not visible.

*Thurs., May 30. Fine. At work on the boat and sail all day. Finish the latter and put it to bleach.

*Sun , June 16. . . . Wind continues strong and unfavourable for the Bolivar.

Tues., June 18. The Bolivar sailed for Leghorn. Made a frame-work on the stern and towed the Don Juan into St. Lorenzo [San Terenzo?, wo die Casa Magni].

Sat., June 15 [22d?] . . . took the Don Juan into Lerici alongside the B[olivar].

[Von da an stets stürmisches wetter und gewitter; im übrigen vgl. Garnett.]

Abgesehen von manchem genrebildchen aus der Pisaner zeit, namentlich was Shelley und Williams betrifft, ist in diesen ergänzungen doch allerhand enthalten, dessen weglassung durch R. Garnett wundernehmen muß. So der besuch des fürsten Argyropoli, Byron's angabe über den *Giaour*, die literarischen und persönlichen urteile Williams's über Byron, die bemerkungen über die Engländer, die dem kreise der dichter näher traten, die ausführliche darstellung des unterm 2. Januar 1822 vermerkten gesprächs zwischen Polidori und Byron (das vermutlich im hotel Trois Suisses in Koblenz stattgefunden hat). Auch die scheinbar nebensächlichen, weil sich oft wiederholenden alltagsaufzeichnungen geben dem, der sie zu würdigen weiß, willkommene einblicke in das leben aus der Pisaner zeit und zeigen vor allem, wie Byron in seinem *palazzo* weit mehr einsiedler war als die anderen, die daheim, im theater, auf dem Arno fast unzertrennlich waren.

Wenn man R. Garnetts willkürliche auslassungen daher ein beispiel dafür nennen kann, wie wenig gerechtfertigt ein solch subjektives verfahren ist, so kommt leider noch etwas hinzu, was

die methode des verdienten literaturforschers hier nicht ganz der kritik entzieht.

R. Garnett sagt in der einleitung seiner ausgabe des *Journal*, daß Mr. H. Buxton Forman zwar das, was Mrs. Shelley in Shelley's *Essays and Letters from Abroad* (1840) daraus veröffentlicht hatte, und das, was Garnett überdies in *The Fortnightly Review* (June, 1878) nach den auszügen, die Mrs. Shelley *in her little Ms. book of extracts* veröffentlicht hatte, zusammenstellte (The Works of Shelley, Prose, IV, 310 ff.), daß aber kein herausgeber noch den originaltext gesehen habe. Erst als Williams's urenkel denselben von seiner großmutter, Mrs. Lonsdale, erbte, wurde er, so sagt Garnett, außerhalb des familienkreises bekannt; und er fährt fort (s. 6):

"It is hoped and believed that Mr. Williams's decision to make them public in their entirety will be generally approved."

Dies berechtigt nicht nur zu der meinung, daß R. Garnetts ausgabe nach diesem ms. veranstaltet wurde, sondern der umstand, daß vieles, was sich in der zusammenfassung bei H. B. Forman nicht findet, in Garnetts ausgabe vorhanden ist, zwingt (wie auch anderes) zu der annahme, daß Garnett das ms. tatsächlich benutzt hat.

Da ist es nun bedauerlich, daß er es nicht durchweg zu rate zog, sondern sich in den schon bei H. B. Forman vorhandenen auszügen damit begnügte, diese einfach aus dessen text zu übernehmen, ohne zu beachten, daß sie dem originaltext nicht überall entsprachen.

Dies letzte ist wohl daher zu erklären, daß Mrs. Shelley in ihrem *little Ms. book of extracts* nicht wörtlich abschrieb, sondern kürzungen vornahm und vieles, was sich in dem oben abgedruckten text des *Journal* vorfindet, ausließ.

So wiederum erklären sich aber auch die oben (im worttext) vermerkten abweichungen im text der Garnettschen ausgabe von dem text des originals. Der Garnettsche text ermangelt daher sowohl der einheitlichkeit wie der genauigkeit, da eine nachprüfung durch Garnett bei den schon veröffentlichten tagesnotizen offenbar unterblieb. Einige beispiele mögen als belege dienen:

Text vom 5. November (bei H. B. Forman und bei R. Garnett):

". . . his [Shelley's] translation of the only Greek farce which has been handed down to us (the Cyclop)[1]. In the evening", usw.

Originaltext:

"... which has been handed down to us, the subject of which is the death of Cyclops by Ulysses, — the language might serve as a model for modern days, but much of the action is too coarse for imitation. In the evening", usw.

Ebenfalls zum 5. November; H. B. Forman und R. Garnett:

"... he [Byron][2] is all sunshine and good humour. On our taking leave ..."

Originaltext:

"... he is all sunshine and good humour, with which the elegance of his language and the brilliance of his wit cannot fail to inspire those who are near him. On our taking leave ..."

Ebenso entspricht die Polidori-Byronszene (unterm 2. Januar 1822), bei H. B. F. genau der bei R. Garnett (mit dem einzigen unterschied, daß H. B. F. hat: *Three things that*, während es bei G. heißt: *which)*.

Man vergleiche den originaltext (oben) mit dem entsprechenden bei H. B. F. und R. Garnett, wo es lautet:

"Heard of Polidori's suicide, which was effected by a subtle poison of his own composition. Three things that (bzw. which) Byron would do that P. could not do — hit the keyhole with a pistol, swim across the river, and give P. a d—d good thrashing."

Die anderen kürzungen Garnetts entstellen auch Williams's art zu schreiben, und doch hatte Garnett dem *Journal* des kompliment gemacht (s. 7):

"Nor is the diary, artless though it be, in any way to be slighted as a literary composition."

Wenn dem so ist, so hätte es auch als solche wörtlich wiedergegeben werden sollen.

Straßburg i. E. Manfred Eimer.

[1]) Garnett: [the Cyclop].

[2]) Von mir [eingefügt].

THE IRISH LITERARY MOVEMENT.

At the present day Ireland is the scene of a revival in many different spheres of human activity. There is an undoubted quickening of national life which finds expression in the widespread endeavour to inaugurate a new era in Irish history. Thanks to the quiet and unostentatious efforts of a small number of highly gifted men, the regeneration of the land is being slowly accomplished. It is assuredly no exaggeration to speak of an "Irish Renaissance" in the twentieth century. Not only the intellectual life of the nation but also its material well-being show undoubted signs of healthy progress. We have on the one hand constructive reform in the practical spheres of agriculture, housing, industry and education, on the other hand a marked revival in the realm of ideals and thought, more especially in philology, archaeology, art and literature. What such men as Sir Horace Plunkett, the editor of *The Irish Homestead*, are doing in the field of rural reconstruction, is being done by Dr. Douglas Hyde and others in the sphere of language, and by Mr. W. B. Yeats and his friends in that of literature. Mr. George Russell combines in some sense the ideal with the practical, for he is at one and the same time a close student of the economic aspects of Irish life and a poet of no mean order. Moreover, in his brilliant treatises on rural organization and co-operation, he reveals himself as an economist of wide experience and sound judgment, and also as a sane, level-headed idealist.

It is obviously beyond the scope of the present article to deal with the work done by the *Irish Agricultural Organization Society*, the *Industrial Development Association*, the *Irish Department of Agriculture* or the *Congested Districts Board*[1]).

[1]) Cp. *The Ireland of To-Day*, Murray, 1913; Nineteenth Century, August, 1910; George W. Russell, *Co-operation and Nationality*, Dublin, 1912.

It will suffice to have mentioned their labours. It might however be advisable to remove at the very outset a misconception which frequently arises. It is a mistake to suppose, as some writers have done, that all this varied activity is directly connected with the political movements of the day or that it pursues the same object. Nothing could be a greater distortion of the truth than to say that the Irish Renaissance is the sum total of efforts in different departments of life, the object of which is to obtain firstly the political and then the intellectual independence of Ireland.

Sir Horace Plunkett, for example, is opposed to the principle of Home Rule, as his recent letter to the *Times* shows; he sees in rural organization the remedy for the ills of the country. Mr. George Russell speaks in contemptuous terms of the political agitator, yet he also disbelieves in the aims of the Gaelic League. The penetrating author of *The Sorrows of Ireland*, who, for obvious reasons, takes shelter under the pen-name of "Pat" is opposed not only to the Gaelic League and the politicians but to organizations of any kind, even that of Sir Horace Plunkett. He preaches individualism and denounces the Catholic Church. Mr. W. B. Yeats is tolerably indifferent to politics and is a firm supporter of the Gaelic League. What all these men have in common is the wish for a strong and united Ireland, though they differ as to the means to be employed.

We are here concerned with the Literary Movement only Here again we find antagonistic ideas. On the one hand there is the poetry of a creative Ireland, on the other hand that of a purely commemorative Ireland. Some of the writers are devout Catholics, one at least is anti-clerical. In order to simplify matters we will deal first with the school of Mr. Yeats, which may be styled the Irish Literary Movement *proper*.

It will here be necessary to make a brief survey of Irish literature in the nineteenth century. The rapid decay of the Gaelic language in the nineteenth century left Ireland without a living literature of her own; the spoken κοινή and the written literary language no longer existed. Writers used standard English as their medium of expression and were, for the most part, dependent on English models. In the Age of Prose and Reason Goldsmith and Burke had gained fame and distinction

by leaving their country. It was in Fleet Street and at Westminster that their triumphs took place. A few decades later Sheridan followed in their footsteps. These men enriched English literature, but did nothing for Ireland. It was, indeed, quite natural that they should act as they did, in an age when, in politics and in literature, the general tendency was towards centralization. Thomas Moore belonged to a later generation; he was the contemporary and friend of Byron. In his *Irish Melodies* (1807) there was a faint echo of the old Celtic poetry, and the woes of Ireland were sung so musically that England was touched and not offended.

It was, however, Maria Edgeworth who was the first to introduce Irish themes into English literature, for there is nothing specifically Irish in the "Deserted Village", even if Auburn be identified with Lissoy. Miss Edgeworth, with a rare intuition of the needs of her native country, portrayed the life of the Irish peasantry in her three masterpieces, *Castle Rackrent* (1800), *The Absentee* (1812) and *Ormond* (1817). *Waverley* did not appear till 1814 and Scott often declared that Miss Edgeworth had suggested to him the idea of describing the Scotch peasantry in his works.

William Carleton (1794—1869) aspired to do for Ireland what Scott had done for Scotland in the sphere of the novel. Himself a peasant, born in an overcrowded cabin in the north of Ireland, he boasted, with considerable justice, that no one knew the Irish people as thoroughly as he. His *Autobiography* is, in spite of obvious faults, an interesting and important document of his times and the *Traits and Stories of the Irish Peasantry* (1830) reveals a sympathy with the thoughts and feelings of the lower classes which has probably never been surpassed.

In the twenties a small group of Irish writers who had gone to London to try their fortune continued the work of Maria Edgeworth, choosing her and Scott for their models. Gerald Griffin (1803—1840), the youngest, is best known as the author of *The Collegians* (1829), later dramatized under the title of *The Colleen Bawn.* There were also the brothers Banim, the joint-authors of historical Irish novels and stories. These writers lacked genius, though their work is important from the point of view of literary evolution. A few years

later Francis Mahony began his career in London as a writer.

After the Union, Dublin society had been dull and its atmosphere was uncongenial to literature. At Trinity College, however, in the first decade of the century there were the germs of a brighter day. A brilliant group of undergraduates who entered in 1809 and 1810 showed pronounced literary tastes. John Sydney Taylor, James Wills, Charles Wolfe and John Anster indulged in verse while still at college and were active members of the debating society. Samuel O'Sullivan, though he did not enter till 1814, was associated with these young men. None of them can be said to have possessed remarkable gifts as writers, but the important feature is the formation of a literary society. In the thirties Dublin was in a fair way to rival Edinburgh as a seat of the Muses. The novelists Lever and Lover were already famous, and with the foundation of the *Dublin University Magazine* in 1833 a new epoch in Irish literature may be said to have commenced. John Sydney Taylor and his friends all contributed to the new journal, Carleton gave it his *Fardorougha the Miser* (1837—1838), John Francis Waller contributed poems; Lever and he successively became editors.

Samuel Lover (1797—1868) was a man of versatile gifts, but in his writings he never got beyond imitations of Moore or Lever. He is one of those figures which delight their day and generation but soon fall into oblivion. Charles James Lever (1806—1872) was a more original writer and the popularity of *Charles O'Malley* (1840), though it has certained waned, cannot be said to have ceased. Naturally this is no infallible test of excellence; if it were, our standards would need revision. Lever wrote for money and had little vocation for writing. He lacked invention and simply embroidered on anecdotes he had heard, constructing his novels without regard for unity or proportion. Though free from the didactic element which was the prime fault of Miss Edgeworth's work, Lever's novels do not mark an advance in art. Yet they were new and the boisterous spirits and the bright humour that run through them attracted the general reader. Lever is accused by his countrymen of misrepresenting the Irish character. His types are not representative and are exaggerated. He offers

a caricature rather than a faithful portrait. His rollicking heroes are the smaller country gentry of the days before the great famine of 1846; they are not pure Celts but are Anglo-Irish[1]).

There was one contributor to the *Dublin University Magazine* who was the one man of genius among many men of talent. This was James Clarence Mangan (1803—1849), a kind of twentieth-century Villon, a true poet and at the same time an abandoned reprobate. Poverty and hardship embittered him and excesses ruined his life. He left behind him a few lyrics, musical and passionate, whose haunting rhythm has a peculiar charm. In *My Dark Rosaleen* we have an allegorical poem full of fervent patriotism. An important feature of his work is his adaptation of the prose versions of Gaelic songs; he passed these off as original translations.

Towards the middle of the century literature received a strong impulse from the political movements of the day. Among the most devoted partisans of the patriot Daniel O'Connell were a number of hot-headed idealists who, under the leadership of the Thomas Davis founded the "Nation" in 1842. The object of this journal was to unite Irishmen of all creeds and parties in the struggle for national independence. In order to stir the hearts of the people, these young enthusiasts proclaimed the past greatness of their nation, appealing to their countrymen to make themselves worthy of their past. At first mere followers of the "Liberator", Thomas Davis and his friends soon became impatient of the cautious policy and the strictly constitutional attitude of the aged agitator, and chafed at the restraint imposed upon them. Later they seceded from the Repeal Association founded by O'Connell.

This small band of journalists was Young Ireland. Among them were, besides Thomas Davis, John Blake Dillon, Charles Gavan Duffy, the historian of the movement, John Mitchel and John O'Mahony. The movement was essentially a literary one. By interesting Irishmen in their past literature and history they hoped to create a national spirit strong enough to carry the Repeal of the Union into effect, if necessary by force of arms. Young Ireland had very little political influence; it reached its climax in 1848, the year of insurrections and revolutions and soon afterwards disappeared, apparently. Yet

[1]) Cp. George A. Birmingham, *Lighter Side of Irish Life*, Foulis, 1911.

on literature it had a far-reaching effect. With it began one of those currents which later merged in the Irish Literary Movement.

Mr. W. B. Yeats is reported to have observed that Trinity College had always taught the ideas of the stranger, and there is much justice in this remark. At the same time it was from Trinity College, to some extent at least, that the first Irish literary impulse proceeded. Thomas Davis (1814—1845) who was the soul of Young Ireland, was educated at Trinity College and it was there, in the Historical Club founded by Curran, that he first became infused with those political ideals to which he devoted the remainder of his life. It was through him that John Mitchel (1815—1875), that quixotic reformer and turbulent rebel, the uncompromising foe of England, first directed his energies to the cause of Irish freedom. It was Davis also, who, in conjunction with Duffy and Dillon, founded the "Nation".

The movement had throughout an academic character. Its inspiration was drawn from the republics of antiquity and the French Revolution. Its members were young scholars and journalists. The allusions to historical events with which their speeches and articles abounded could only be comprehensible to men who had just left college. The intrinsic value of the prose and poetry produced by the Young Ireland party is not great. Thomas Davis had already tried his 'prentice hand at journalism when he began to write for the *Nation*. In duty bound he set to work to write patriotic poetry, though he had never written verse before in his life. It is natural that the muse thus summarily invoked should decline to lavish her gifts. The poems contributed to the *Nation* were rhetorical rather than lyrical, full of ardent enthusiasm, but lacking in the indefinable element which distinguishes the highest art. Moreover a dispassionate critic cannot fail to take exception to the excessive quantity of "purpose" which characterizes this literature. The writings of certain German poets at the time of the Wars of Liberation furnish a close parallel. Among the prose of the Young Irelanders we may mention Mitchel's *Jail Journal*. This writer betrays the influence of Carlyle. James Mangan, to whom reference has already been made, was affected by the movement, and some of his poems, breathing a spirit of deep patriotism, appeared in the *Nation*.

Some features of Young Ireland are especially noticeable. Firstly we have the revival of interest in Gaelic literature. John O'Mahony, exiled for his share in the rising of 1848, translated Geoffrey Keating's "History of Ireland" (1629) from the Gaelic, thus giving the great majority of his countrymen access to a work which had been very popular in Ireland in the eighteenth century, when the bulk of the population spoke Celtic. Further it is important to notice that most of the Young Ireland poetry was written in ballad form; it certainly lacked the freshness of popular folk-songs but when we consider that, since the Union, Irish ballad poetry had ceased, with the sole exception of Moore, the significance of this fact will be seen. In addition Young Ireland gave a great poetic impulse to the whole of the country. Throughout the length and breadth of the land, in the "Repeal reading-rooms", thousands of Irishmen read the *Nation* during O'Connell's final political campaign. Thomas Davis directed his appeal to all classes, but in some of his poems he directly addresses the peasantry. This is also an important factor; through the Young Ireland movement the national consciousness was, if not awakened, at least stimulated, and the heart of the race was deeply stirred. The chief interest of the movement for us is that the literary current which then originated, though it has been impeded by political events, has never ceased to flow.

What was purely political in Young Ireland soon disappeared or was simply absorbed in other movements. The Fenians contributed little to Irish literature. Kickham's beautiful songs and O'Reilly's *Exile of the Gael* are noteworthy exceptions. In 1877 Parnell became the leader of the Irish Home Rulers and set himself the task of uniting all available forces in order to defeat the government and acquire Home Rule for Ireland. The activity of the Land League, the institution of boycotting, agrarian outrages, the hostility of the Catholic Church to the political agitators — these were the topics which interested Irishmen and diverted the national energies from the channel of literature to that of politics. With the fall of Parnell a sudden reaction took place. Idealism in national affairs was the watchword of the day and poetry reasserted its claims. In 1890 Mr. W. B. Yeats wrote of "a true literary consciousness national to the centre" and he compared it with the movement

of 1848[1]. He had himself already contributed in 1885 a poem entitled *The Island of Statues* to the *Dublin University Review*. In 1888 he went to London, apparently on the invitation of Oscar Wilde[2]) and with the publication in 1889 of a small volume of folk-tales and another of verse, the Irish Literary Movement may be said to have commenced.

The advent of a man who was a poet by the grace of God was certainly the decisive factor, but there were also other-forces at work. The death of Parnell was followed by a temporary chaos, out of which one vigorous organization arose: the Gaelic League. Mr. John McNeil, an unassuming philologist who had discovered the beauty of the old Irish tongue and its literature, appears to have been the founder of this society, which was established in 1893. The idea was not altogether new. As far back as 1876 it had become clear to a number of public spirited individuals that, unless energetic steps were taken, the vernacular would soon disappear. Thus was founded the Society for the Preservation of the Irish Language as a Spoken Language, succeeded in 1881 by the Gaelic Union[3]). Before the formation of these societies, antiquarians and philologists had done much to prepare the way. The careful researches of George Petrie in the thirties, the historical treatises of John O'Donovan, his Irish Grammar (1845) and translation of the "Annals of the Four Masters", Eugene O'Curry's work in arranging and describing Irish MSS., the work of the Irish Archaeological Society, of the Celtic Society, the Ossian Society's publications (1854—1861), all these helped to make the later organizations possible.

The Gaelic League was for a few years the form taken by Irish nationalism. It naturally had its enemies, who sneered at the pilgrimages to the Aran Islands, the heroic struggles with bewildering inflections, which now became the order of the day. The object pursued was that of keeping the Gaelic language alive, cultivating old Irish literature, extending the linguistic borders of Gaelic and creating a new literature in the vernacular. Thus representations of plays in Gaelic are given

---

1) H. S. Krans, *William Butler Yeats*, London, 1905.

2) J. M. Kennedy, *English Literature, 1880—1905*, p. 280.

3) Cp. Heinrich Zimmer, *Die romanischen sprachen und literaturen*, 21 seq. in *Kultur der gegenwart* (I, XI[1]), Berlin, 1909.

in the West of Ireland. The principal result of their work has been that of arousing interest in the language among English speakers, of giving access to old Irish literature through the medium of translation and of enriching the sources of poetic inspiration.

In the last twenty years trained philologists, equipped with all the resources of modern science, such men as Professor Kuno Meyer and Dr. Sigerson, have performed a monumental work in editing and translating Gaelic texts. Side by side with them amateurs have re-written the old legends in popular form. Lady Gregory's *Cuchulain of Muirthemme* and *Gods and Fighting Men* are a wonderful store-house of legendary lore. Mr. Yeats and his friends expect great things of these two volumes, but Mr. George Moore has justly condemned the unscientific method pursued. Lady Gregory compared the different versions of her tales and composed her adaptation on the "scissors and paste" principle, selecting an episode from one version, an incident from another, basing her text on the translations made by continental philologists. The dangers of such an arbitrary procedure are quite evident. We cannot agree with Mr. H. S. Krans when he speaks of these works as "books that can be praised without reserve [1])". This critic appears to be under the impression that Lady Gregory translated her stories from the Gaelic herself. Mr. Moore has pointed out [2]) that in her version of the *Courting of Emer* she follows Professor Kuno Meyer's translation very closely, merely replacing archaic or purely literary words by colloquial ones, as in the title, which was originally *The Wooing of Emer*. In this connection we must not omit to mention a work which is free from this reproach, Mr. Standish Hayes O'Grady's *Silva Gadelica* (1892). In short a new world of poetry and romance has been revealed and the Irishmen of our own day are able to realize the literary greatness of their nation's past.

The impulse given by the Gaelic League was one of the principal factors in the revival of Irish poetry but it must not be forgotten that the existing literary traditions, that current

---

[1]) *W. B. Yeats*, p. 15.

[2]) English Review, Jan. 1914, p. 179 seq.

which found its starting-point in Young Ireland, also contributed. The unbroken line of development can be traced quite easily. There was Sir Samuel Ferguson (1810—1886), a poet and antiquarian, who wrote for the *Dublin University Magazine* from its first appearance in 1833. His contributions dealt with Irish history and legend. In the forties he took part in the Young Ireland movement and after the disastrous rising of 1848 he withdrew from politics and became a patron of literature. His house in Dublin became a kind of literary *salon*. His greatest work was *The Lays of the Western Gael* (1865), which did much to aid the creation of a modern literature in place of that which had been lost for Ireland. Aubrey de Vere (1814—1902), a follower of Wordsworth, was less Celtic in spirit though some of his themes are national, for example that of *Inisfail* (1861), a poem on Irish history. Sir Charles Gavan Duffy (1816—1903) began life as a journalist, became proprietor and editor of the "Nation". He was arrested in 1848 and the organ of his party was suppressed. Shortly afterwards he went to Australia where he played an important part in politics. Returning to London in his old age he met Mr. Yeats and his encouragement was of lasting benefit to the young poet and to the movement which was then taking shape. Thus one of the leading figures of Young Ireland helped to inaugurate the Irish literary revival.

Two organizations were founded, the National Literary Society of Dublin in 1892 and two years later the Irish National Literary Society of London, under the presidency of the veteran leader, Sir Charles Duffy. The London Society has had a brilliant career. The inaugural lecture was given by the Rev. Stopford Brooke, who urged the advantages of choosing subjects for poetry in the literature of ancient Ireland. Under the auspices of the newly-formed society a number of biographical, critical and poetical works were published. The Dublin Society was organized by Dr. Douglas Hyde, the author of the valuable *Literary History of Ireland* (1899) and translator of Irish folk-songs. His *Love Songs of Connaught* (1894) is the finest contribution which has been made to our knowledge of Gaelic popular poetry.

Enough has been said to show what influences were at work in the formation of the Irish Movement. We may now

give a critical estimate of the work produced, dealing first with the recognized leader of the revival, Mr. W. B. Yeats. In writing an appreciation of a contemporary we are often faced by a double difficulty, the necessity of obtaining sufficient data and that of predicting the future development of a man whose career is not yet terminated. However in this particular instance these obstacles scarcely exist. Sufficient of Mr. Yeats's life is now public property to enable us to form a definite judgment on his works. Even the clue to certain problems presented by his poems is at hand, thanks to Mr. Moore's indiscretions, which are certainly quite as pardonable as most of his other sins. Further it is not difficult to make a survey of Mr. Yeats's productions because his literary activity appears practically to have closed. Several years ago he complained in one of his poems of an increasing reluctance to write verse. It is indeed matter for regret that the greatest living English poet should regard his mission as accomplished. The edition of his Collected Works appeared in 1908. His poetical career appears to be at an end, though he is still in the prime of life. His biography has already appeared[1]) by an American, Mr. W. B. Krans. This little book contains a good deal of useful information, but it is marred by an arrangement which is both confused and confusing, by frequent inaccuracies and by the general lack of critical judgment. The dates are unreliable. We are informed, for example, that the poet was born in 1866, whereas there appears to be sufficient evidence that this should be 1865. Did he go to London in 1887 or in the following year? The comparison between Mr. Yeats and Mr. Kipling is unfortunate.

Mr. W. B. Yeats was born in Dublin and educated there. Himself the son of an artist, his thoughts turned at first to his father's calling and he began to study art, abandoning it, however, for literature. This phase of his development must be taken into consideration. He is something of an æsthete, he has views on dress, on furniture, on stage-scenery and through him a certain æsthetic element passed into the movement, more especially in the drama. One of his recent works, *Discoveries* (1908) resumes his ideas on art and the part it

---

[1]) In the *Contemporary Men of Letters Series*, by H. S. Krans, v. ante.

plays in everyday life. The careful stage directions which accompany some of his plays show his constant preoccupation with art. It was nevertheless poetry that was to be his form of expression and his gifts in this direction asserted themselves early. In his youth he spent some time in Sligo, where he became acquainted with popular traditions. His first published volume, *Irish Fairy and Folk Tales* (1889) contained stories collected in Sligo. It was in this early period that he learned to love the Irish peasantry and Irish folk-lore and at the same time his interest was attracted by the supernatural, for he was in a region where the belief in ghostly visitants was firmly held, where the forests and streams were peopled by fairies and demons. It was at Sligo also that he wrote his earliest verse.

After his removal to London he commenced his literary career by the publication of the two volumes already referred to. In conjunction with Mr. Ellis he made a study of William Blake, editing his works in 1893. Mr. Yeats has been profoundly influenced by William Blake, but he was already a visionary himself when he studied the mystic poet-painter. He found in the latter a kindred spirit. In some of his prose works Mr. Yeats betrays this influence, notably in *Ideas of Good and Evil* (1903), a series of essays. He also has had spiritual experiences and visions; the unseen world is no mere abstraction for him, but a living reality; the immortality of the soul is for him one of the facts of life. This gives us the key to his indifference with regard to politics. Home Rule is a trifling matter to a man for whom the spiritual world is the sole reality. A generation is as nothing in the march of the ages. There is one thing which survives thrones and monarchies, that is Thought. If the Celtic spirit can be preserved, what matters it if there are social problems and economic evils? They are transient and insubstantial, a brief phase in the mighty pilgrimage of the soul from lower to higher planes.

It was this unworldly dreamer who became the leader of the literary movement. He has contributed to it a small collection of exquisite lyrical poetry, stories from Irish folk-lore, essays in melodious prose and a number of beautiful dramas. Not only as a prophet but also as a man of action he has furthered the cause. The greatest achievement which

he has performed was his work in connection with the Irish Theatre. The story has been told already in such a charming way by Lady Gregory[1]) that it is unnecessary to re-tell it here and a brief outline of the facts will suffice. The idea originated in 1898 in a conversation between Mr. Yeats and Lady Gregory. They collected subscriptions, obtained parliamentary sanction of the scheme and won the support of many individuals and periodicals. The difficulties to overcome were numerous and great. The many-headed hydra of religious bigotry hissed at the supposed unorthodoxy of *The Countess Cathleen* (1892), one of Mr. Yeats's plays. Dublin Castle had to be propiated; conventional morality was shocked at Synge's dramas. But the battle was fought and won. In May 1899 the Irish Literary Theatre gave a production of the *Countess Cathleen* in Dublin, together with Mr. Edward Martyn's *Heather Field.* On Dec. 27, 1904 the Abbey Theatre was opened; Mr. Yeats, Lady Gregory and Synge were the literary advisers. In 1909 and the following years the Irish National Theatre Society gave representations of Irish plays at the Court Theatre in London.

Seldom has a literary friendship been so productive of good results as that between Mr. Yeats and Lady Gregory. It was at his request that she wrote *Cuchulain.* She became a devoted disciple, imbibing his theories and putting them into practise. On the other hand she suggested parts of *Diarmuid and Grania* and helped the poet when he was working out the plots of *The King's Threshold* and *Deirdre.* In *Vale* we are given a glimpse of the two studying the language of the peasantry at Coole. *The Shadowy Waters* was written at Lady Gregory's country-seat; she was amanuensis, adviser and helper. Fearing that the prosaic atmosphere of London might impair his poetic gifts, she used to invite him to Coole every summer and in her beautiful park he dreamed and wrote verse.

In 1895 Mr. Yeats published a *Book of Irish Verse,* an anthology of lyrical poetry. In the preface he sets himself the task of defining the Irish Movement and contrasts it with the Young Ireland revival: "The Young Ireland writers wrote to give the peasantry a literature in English in place of the literature they were losing with Gaelic, and these methods,

[1]) *Our Irish Theatre.* Putnam 1914.

which have shaped the literary thought of Ireland to our time, could not be the same as the methods of the movement which, so far as it is more than an instinctive expression of certain moods of the soul, endeavours to create a reading class among the more leisured classes, which will preoccupy itself with Ireland and the needs of Ireland. The peasants in eastern counties have their Young Ireland poetry, which is always good teaching and sometimes good poetry, and the peasants of the western counties have beautiful poems and stories in Gaelic, while our more leisured classes read little about any country, and nothing about Ireland. We cannot move these classes from an apathy, come from their separation from the land they live in, by writing about politics or about Gaelic, but we may move them by becoming men of letters and expressing primary emotions and truths in ways appropriate to this country."

This then is the problem: to express primary emotions and truths in a manner appropriate to Ireland. Let us see how Mr. Yeats solves it. Availing himself of the discoveries made by the Gaelic League, he chooses with preference Irish themes. As early as 1889, in the *Wanderings of Oisin*, he went to the legends of his country for his subject and sang the dispute between Oisin (Ossian), the representative of pagan Ireland and St. Patrick, the conflict between a heathen and a Christian civilization. It is interesting to note that he only chooses one aspect of Gaelic myth. He neglects the vigorous energy, the joy of life and adopts the supernatural element, the vague, visionary gleam. He has been accused of introducing modern conceptions into Celtic legend and not without cause. His *Deirdre* is essentially a modern poem. *On Baile's Strand* (1904), a drama in blank verse, is a version of an old legend, the tragic conflict between a father and his son. He does not confine himself, however, to the Irish past; if some of his short stories are ancient myths, others are based on the oral tradition of the present day. *The Celtic Twilight* (1893) contains fairy-tales and legends heard in Sligo. The subject of *The Land of Heart's Desire* was taken from folklore. It is the story of a young bride who is weary of her prosaic life and dull surroundings and longs for the fairyland which fills her fancy. Finally she calls on the fairies to release

her. Her wish is granted; a child releases her spirit and leads her to the land of her dreams, restoring to her the freedom she had lost. Two others of Mr. Yeats's dramas are distinctly national as regards the theme, *Cathleen ni Hoolihan* (1902) and *The Countess Cathleen* (1892). The one is a patriotic and the other a religious allegory. In *Cathleen ni Hoolihan* an old woman symbolizes Ireland, and her four green fields, stolen by the stranger, represent the four provinces. She comes to a peasant's cabin, relates how many heroes had died in the past for love of her and how many will die for her in the future. When she leaves she is seen as a young and beautiful woman. In *The Countess Cathleen* we see Ireland during a grievous famine. The devil sends out his evil spirits to barter with the dying peasants, offering them gold in exchange for their souls. The Countess, by her liberality, does all that is in her power to save the people, but the devils, who are disguised as merchants, steal all her treasures from her. Unable to help them in any other way, she sells her own soul to the Evil One as the price of the life of the people. She is nevertheless not allowed to perish, but is judged by her motive, not by her deed.

Mr. Yeats does not consider that the choice of national themes suffices. Even the language must be appropriate. Here is a grave difficulty. Dr. Hyde, Taidg O'Donoghue and some two or three others can write in Gaelic, but most of the writers connected with the Irish movement cannot do this. Mr. Yeats suggested using Anglo-Irish as the medium of expression, not the speech of Dublin, but that of the West. In his opinion English, as spoken by cultured people, is a language quite unsuitable for poetry. It is a crystallized form of expression; words have become purely abstract. It is noteworthy that Mr. Abercrombie, in a recent lecture in London, voiced the same opinion, urging that the English of to-day is a fit medium for the expression of philosophical ideas but too highly specialized for poetry. We must have peasant speech, according to Mr. Yeats, and it is natural that in his quest of a style he should go to those regions where peasant speech differs in the most marked degree from standard English. It is in the Aran Islands, that classic ground for every true Irishman, that he found what he sought.

Yet Mr. Yeats himself used Anglo-Irish in but few of his works. *The Unicorn from the Stars* and *Cathleen ni Houlahan* contain the largest proportion of Anglo-Irish. In other works, such as *On Baile's Strand,* we find merely an idiom here and there; the bulk of the work is in literary English. The truth is that Mr. Yeats was never able to acquire a perfect knowledge of the dialect; the gift was lacking. Yet Lady Gregory followed his indications and succeeded better. It remained for Synge to do what neither had absolutely achieved. Yet if Mr. Yeats has not the gift of tongues we must give him the credit of the discovery. It was he who first conceived the possibility of doing for Ireland what Burns had done for the Lowlands of Scotland, and without him neither Lady Gregory nor Synge would have written their works in Anglo-Irish. He has even won over Mr. Moore to his opinion and in *Vale* we see how well the lesson was learnt. Indeed Mr. Yeats is no mere figure-head of the movement but its veritable leader. His suggestive ideas are seed that has fallen on good ground.

Nevertheless he has created a style of his own and his strictures on the English language are singularly inapplicable to his own English. In every sense a modern poet, he shares some of the views of the French Symbolists. He holds that words, quite apart from their actual meaning, have a certain "atmosphere", suggest certain emotions. He is a careful student of the music of words. It is evident that in such a passage as

"Love is made
Imperishable fire under the boughs
Of chrysoberyl and beryl and chrysolite
And chrysophase and ruby and sardonyx"

we are less concerned with the meaning of the terms employed than with the emotions created by the sound. It is thus that the advocate of living speech is led to violate his own theories, for the "man in the street" has certainly never heard of "chrysoberyl" or "chrysophase". We observe that Mr. Yeats avoids sharp outlines, preferring what is vague and shadowy. He does not paint with vivid colours, but with soft shades. He does not express his meaning directly, but strives to suggest it. He loves to depict fleeting moods, vague feelings. His verse is pale and insubstantial; it is poetry which approaches music, so to speak. The same quality of indistinctness marks

the form of his poetry. When he uses rhyme he is careful to avoid emphasis at the close of the line; his rhymes are only faintly heard, like a soft echo. The lines melt into each other; there are no strong divisions in the body of the line. The rhythm is irregular; instead of the recurrence of stress at fixed points we have an uncertain movement. One example will suffice:

> "Belóved, lèt your eýes half clóse, and your héart bèat
> Over ḿy héart, and your háir fàll over ḿy bréast."

All these features remind us of the French Symbolists. But Mr. Yeats's style seems to be the natural result of his own poetic development and there is no reason to assume direct imitation of the French School. Perhaps certain innate tendencies were strengthened by the influence of the Symbolists. When the Irish poet went to London as a young man he was already potentially the man he is to-day. His genius has gone through a certain spontaneous growth and it required nothing from outside.

In one respect at least he stands alone. His conception of lyrical poetry is quite original and owes nothing to any other writer. He does not allow any violent passion to ruffle the calm flow of his verse. But a lyric must, in the nature of things, be the expression of emotion. Mr. Yeats renders the emotion impersonal, thus making it gentle and subdued. This is seen best in his treatment of love, the eternal source of lyricism. It is not an individual that he celebrates, but beauty. The same thing is true of sorrow; there is no violent grief, but a haunting melancholy which pervades this poetry. One thought which constantly recurs and furnishes the central idea of Mr. Yeats's verse is the sense of loss. The key to this mystery is to be found in *Vale*.

All these features of treatment and style are more in evidence in the later than in the earlier work. His first poems have a certain freshness and artless charm which is wanting in those which followed. This was inevitable; there is a certain type of poetry which is a product of youth alone. In his later productions Mr. Yeats strives to attain this simplicity and grace once more. In *The King's Threshold* he succeeds in making his style direct and simple but the spontaneity of his youth can never return again. In general one can say that

the style of his dramas is more straightforward than that of the lyrical poems; in the latter there is often a tendency to be elaborate. Yet even here, when the true Gaelic spirit speaks through him he achieves a wonderful simplicity. It is the triumph of art concealing art. What could be finer than such a lyric as *Hollow Wood* ("O do not love too long"). Some of his poems might have been translations of Irish popular folk-songs. It is in such cases that we realize how much he owes to Ireland and how truly he interprets her spirit.

The question has been frequently raised as to whether Mr. Yeats's plays fulfil the conditions of true drama. Those whose judgments are governed by preconceived notions will undoubtedly say that they do not meet the requirements of the stage. It is true that they never have been, and probably never will be, popular with the mob. But they have been very highly appreciated by a small number of intelligent persons. The poet set himself to create something radically different from the commercial drama of our day and succeeded in doing so. Like the idealist that he is, he determined to make no concessions at all to the degraded taste of the average theatre-goer. He committed the "heavenly error" of running to the opposite extreme and making excessive demands on the idealism of his audience. In *The King's Threshold*, for example, we have a poet who, as the result of a slight he has received at table, refuses to move from the palace steps until the king has apologized in person and received his crown from the poet's hands. As a poem this is beautiful, but when we see it on the stage we have to make an effort to take it seriously. *The Shadowy Waters* (1901) is as unearthly as a vision; it is an allegory of the triumph of mystic love over earthly passion. The experiment was indeed admirable but after all the drama cannot subsist without some compromise. In spite of their rare and exquisite beauty, these plays can hardly be expected to hold the stage. They appeal to many by way of contrast and novelty.

It is nevertheless in connection with the drama that Mr. Yeats has introduced far-reaching reforms. Just as he urges that our language is too artificial, our art weakened by the complexity of modern life, he holds that the stage no longer fulfils its true functions. What could be further removed from

life in its eternal and elemental aspects than the representations of the London theatres, with their gaudy and elaborate scenery, the artificial gestures and declamation of the actors who are the slaves of tradition? Mr. Yeats insists that actors should speak in the living voice, that gestures should be simplified and restrained, that scenery should be natural and simple. In the Irish theatre these proposals were carried out; a complete break was made with the traditions of the stage and a new drama, admirably written and admirably acted has come into being. It remained for Synge to complete the work of Mr. Yeats, by producing plays suitable for the Irish stage.

The marked resemblance between such plays as *The Land of Heart's Desire* or *The Countess Cathleen* and Maeterlinck's works has suggested to some critics that we have here a distinct case of literary influence. The Belgian poet wished to create a reaction against naturalism, more especially Zola, so he introduced into the drama the element of the vague, the unknown, the mysterious. He used supernatural beings as symbols of emotions. Here again it would be more correct to speak of a stimulus than of an actual moulding influence. For there are several important differences between the two writers. The indefinable horror, the nameless dread which is characteristic of Maeterlinck is entirely absent in Mr. Yeats's plays. The latter, moreover, uses symbols in his drama in order to express some deep spiritual truth. It is possible to distinguish three different forms of symbolism in his poetry. Firstly that of words, already referred to; secondly the use of persons to express ideas, as in his dramas. From the vast store-house of Celtic myth he selects his figures, so that old Irish saga plays the same part in some of his work that Greek mythology did in classical art. In *The Secret Rose* Aedh, Hanrahan and Robartes represent different states of mind. Finally he uses natural objects as symbols. The choice he makes is characteristic: the reeds swayed by the wind, fluttering wings, flowing waters, swaying boughs, such things as suggest fugitive emotions and transient moods. His "weariness of kingdoms" is very different from Byron's *Weltschmerz*. It is the ever-present consciousness of mutability, and finds its expression not only in such lines as:

"For everything that's lovely is
But a brief dreamy kind delight."

or again:

"The love of all under the light of the sun
Is but brief longing and deceiving hope
And bodily tenderness."

but runs through the whole of his work as a pure elegiac note.

In some cases, as in *The Rider from the North* the excessive use of symbols leads to obscurity and this is no doubt a case of William Blake's influence as a comparison of the poem in question with Blake's prophetic works will show. Such passages are by no means frequent in Mr. Yeats's work.

Let us now turn to the consideration of the other principal writers connected with the Irish Movement. The most original and, as a dramatist at least, the greatest, is John M. Synge [1]) (1871—1909), whose untimely death cannot be too deeply deplored. He was born at a small village near Dublin and his early familiarity with the country determined the bent of his mind. As a child he knew every bird by its note and plumage. He used to spend his holidays in County Wicklow among the people of the glens. He "disliked the regular life of his mother's house, and preferred to wander with the tinkers, and when tired of them to lie abed smoking with a peasant, and awake amid the smells of shag and potato-skins in the sieve in the corner of the room" [2]). He was educated at Trinity College, Dublin and as he intended to adopt music as his profession he went to Germany to study there. He became a proficient musician, playing several instruments. Abandoning music for literature he went to Paris in 1895 and tried his hand at criticism. In 1898 he visited the Aran Islands and picked up a little Gaelic and in the following year he met Mr. Yeats, who at once took an interest in him and finally persuaded him to go to Ireland and write plays in peasant speech. So he gave up criticism, which had never been very congenial work for him and went to the Aran Islands every

[1]) There is a complete bibliography in that excellent and exhaustive work: *John Millington Synge and the Irish Theatre*, by Maurice Bourgeois, London, 1913. Cf. also *J. M. Synge, a Critical Study by* P. P. Howe, London, 1912, *Irish Plays and Playwrights* by Cornelius Weygandt, London, 1913.

[2]) George Moore, The English Review, Feb. 1914, p. 357.

autumn. His weak constitution made it unsafe to spend the whole year in the West of Ireland. But he had found his vocation and had a purpose in life. He lived among the primitive islanders and was very popular among them. He finally left Paris for good and made his headquarters at Dublin, in Wicklow and other places. He studied the speech of the Irish peasantry until he had mastered it thoroughly. His first two plays *The Shadow of the Glen* (1903) and *Riders to the Sea* (1904) were tentative efforts, but were re-written time after time. They were produced by the National Theatre Society in Dublin. These were both one-act plays, the first a kind of farce, the second a pure tragedy. In *The Playboy of the Western World* (acted in 1907), Synge's style was completely developed. The last few years of his life were devoted to writing and were clouded by incessant struggles against ill-health.

He was a silent, lonely soul, no great conversationalist, a wanderer in wild and desolate places. He had the power of absorbing into his nature all that he admired and in his conversation, as in his writings, he reflected faithfully what he had heard or seen. What is really his own in his plays? His subjects were generally borrowed; his first two dramas were based on stories heard in Aran. The language he had learnt from the peasants. But we recognize the true poet in the choice and treatment of these themes, in the deep significance which is imparted to them and also in the philosophy, or as the Germans would say, the Lebensanschauung, which is revealed in his works.

Beneath his unconventional exterior Mr. Yeats recognized his genius. For in Synge the Irish peasantry has found a voice, that peasantry in which the poetic fire of the Celts still burns. Synge felt more sympathy with the primitive inhabitants of the western islands than with the dwellers in towns. He describes the Irish peasant with absolute faithfulness, with no romantic colouring, simply as he is. He does not attempt to hide the cruelty, the drunkenness of the people among whom he lived but at the same time he reveals their eloquence, their glowing fancy. Among fishermen and farmers, in wretched cabins he searched for the meaning of human life and through the Gael he reached a knowledge of man. It is because he

penetrated through the particular case to the universal reality that his work is more than mere Heimatkunst.

Synge never posed as a writer; it bored him to discuss literature. Lady Gregory says that she never heard him praise any writer, living or dead, except the author of some old French farces. Nothing interested him but life and preferably life in its most elemental forms. In his prose description of the Aran Islands he never points out quaint or picturesque objects. There is no sentimentality, no morbid desire for "glamour" or "romance". He shows us men and women of a very primitive order, yet vibrating with passion and life.

Others had written in Anglo-Irish before him but Synge was the first to acquire a perfect mastery of it and to create a style of his own. It is the dialect of the West that he uses, a dialect in which the Gaelic influence strongly survives, not so much in the vocabulary as in the order of words and the use of countless expressions which are literal translations from the Celtic [1]). His teachers were herds and fishermen on the coast between Kerry and Mayo, beggar-women and ballad-singers nearer Dublin, tinkers and tramps. "I am glad to acknowledge", he writes in the Preface to the *Playboy of the Western World,* "how much I owe to the folk-imagination of these fine people. Anyone who has lived in real intimacy with the Irish peasantry will know that the wildest sayings and ideas in this play are tame indeed, compared with the fancies one may hear in any little hillside cabin in Geesala or Carraroe or Dingle Bay." Whereas Mr. Thomas Hardy looks at the life of the peasantry from outside, retaining the attitude of a man of culture, Synge saw it from within and nothing that he says would compel us to the conviction that he was a man of university education and had lived in the Latin Quarter.

This intimate knowledge of the peasantry finds expression in the first play he wrote, *In the Shadow of the Glen.* The scene is laid in the hills and boys of Wicklow, which were familiar to the poet from his childhood. An old farmer pretends to be dead in order to test the fidelity of his young wife. While he is lying in bed a tramp knocks at the door.

---

[1]) Cp. A. G. van Hamel, *Anglo-Irish Syntax*, Englische Studien 45, 272 seq.

He is invited to come in, is given whiskey and talks to the "lady of the house". After a while she goes out, leaving the tramp alone with the supposed corpse. She returns with a young farmer who, when the tramp has fallen asleep, proposes marriage. At this point the farmer leaps out of bed, turns his wife out of the house and sits down to have a drink with his favoured rival. The wife leaves with the tramp. The story affords abundant opportunity for humorous sallies but beneath the farce there is a certain tragic note. This new *genre*, the farce which has a deeper meaning, is Synge's own creation. The characters are in close harmony with their environment. Nora, the farmer's wife, is oppressed by the loneliness of the glen; she is weary of watching the rain fall and the mist roll by. The scenery has a distinct individuality of its own; it is a living being, like the moor in *The Return of the Native*. The sounds of the country are made very present to us, the herons crying out over the black lakes, the song of the larks and thrushes, the wind howling in the trees, the streams dashing down, swollen with rain.

The same skill in suggesting the background of the drama is to be observed in *Riders to the Sea*, the same mysterious sympathy which unites the characters to their surroundings. But the spirit of the play is purely tragic. The scene is an island off the West of Ireland. An old woman has already lost her husband and four sons at sea and now the clothes of a fifth son are brought into the cottage; he has been drowned also. Her sole remaining son leaves for the mainland and his corpse is carried back soon after. The lamentations of the old woman are subdued and not lacking in the dignity of noble resignation. Sorrow has crushed her; she can no longer complain as once she did. The sea has done its utmost; she has nothing more to give to it. The only thing possible is acquiescence. The scene and the persons are Irish and they speak the dialect of the Irish peasantry but by the supreme power of his art, Synge makes the tragedy not merely Irish, but human. It is the eternal tragedy of a mother's grief at the loss of her loved ones.

It will be well to deal now with *The Playboy of the Western World,* departing from the strictly chronological order. Unlike those already considered, this play is a full-sized one,

in three acts. The expansion was necessary; Synge had outgrown the narrow limits which sufficed for his first production. The fault of *Riders to the Sea* is that the action is too compressed. Not only should the tragic intensity be relieved but also the different stages of the catastrophe should be separated more in order to take full effect. We see a hearty sailor go out of the cottage-door and some quarter of an hour later his dead body appears before our eyes. This jars on us somewhat; the progress of the plot is too rapid.

The whole of the action of the *Playboy* takes place in "a country public-house, very rough and untidy" on the wild coast of Mayo. It is a curious fact that in all of Synge's plays except *Deirdre*, which he did not live to finish (the version that we have is certainly an organic whole, but it was really only a rough cast) the unities of time, place and action are rigorously observed. It is remarkable that a writer who was so revolutionary with regard to matters of taste should follow the classical dramatic rules more closely than either Corneille or Racine. This obedience to prescribed laws was quite unconscious. Synge wished to lay the first scene of the *Playboy* in the open country but gave up the plan because of the difficulties of representation. We know from Lady Gregory's account in *Our Irish Theatre*, that changes of scene had to be avoided and the dramatis personae reduced to a minimum in the early days of the Abbey Theatre, because of the small number of available actors and the shortness of funds. This restrictions may have had a cramping effect on the writers of the plays but they certainly added to the simplicity which forms one of the greatest charms of the repertory of the Irish Theatre.

The *Playboy of the Western World* is a masterpiece of the peasant drama and nothing comparable to it had ever before appeared on the English stage. Its unalloyed realism has a simply overwhelming effect. The opening words, spoken by Pegeen, the publican's daughter, reveal the nature of the whole play. She reads aloud: "Six yards of stuff for to make a yellow gown", etc. Then a peasant steps in and asks: "Where's himself?" This is assuredly a different thing from the mere trifling with dialect which we find in some plays and novels. Here we have thoroughly idiomatic Anglo-Irish, such

as no self-respecting peasant need be ashamed of using. There are the characteristic inversions, the omission of the relative "who", where the standard speech does not permit it, the use of absolute constructions:

"How would you see him and it dark night this half hour gone by?"

"You'll meet none but red Linahan, has a squint in his eye."

"I'm after feeling a kind of fellow above in the furzy ditch, groaning wicked like a maddening dog, the way it's good cause you have, maybe, to be fearing now."

There are other Gaelic idioms, e. g. "let on" in the sense of "pretend" [1]); Celtic loans, such as: *cnuceen, thrameen, shebeen;* English words with a Gaelic suffix: *poteen, priesteen, supeen, horseen;* provincialisms, such as: "to take on" = to worry; English slang: *shy* (throw), *peelers* (policemen), *spuds* (potatoes), *lick* (beat), *slate* (scold), *mug* (face), *lug* (pull); dialect words still current in the North of England and Scotland, e. g. *to get shut of* (to get rid of) [2]). We have thus a dialect which is comprehensible to any Englishman but is at the same time extremely different from literary English, not only in structure but also in its whole tone and spirit. It is true that in the theatre the difficulty of understanding is very much increased by the pronunciation of the brogue, for the actors are always Irish.

Not only do the characters speak like true peasants of the West, but they also act like them. We see a farmer sitting in a corner of the public-house gnawing a turnip. What could be more natural than the scene in the second act where the country belles come to see the hero of the hour? They rise early, bring dainties to the newcomer and "destroy themselves" running up the hill. They take up Christy's boots and smell them, to see if the stain on them comes from blood or bog-water. Then they try the boots on. When we see the extraordinary scene between Pegeen and Christy in the first act we feel that we are in a new world. The wanderer takes off his boots and feels the blisters on his feet; Pegeen looks on

---

[1]) Cp. A. G. van Hamel, v. ante.

[2]) Mr. A. G. van Hamel (p. 291) considers "shut" to be a translation from the Gaelic, with the meaning "apart from". It does not mean this, but "rid of" as an examination of the examples will show.

admiringly. Shawn, the coward of the play, wishes to get rid of his rival Christy, so he offers him a ticket to America, a new hat and Sunday suit, his breeches with a double seat and . . . his blessing.

All this is useful in creating the proper atmosphere still in itself it does not constitute poetry. But Synge has contrived to achieve a great artistic effect. Elemental passions come into play and the whole work breathes the very spirit of poetry. These peasants, primitive as they are, display on occasion hospitality, dignity, courtesy and a rare considerateness. Their speech is rich in beautiful imagery. Even their curses are poetic. They wish their enemies "bad cess" (heavy taxes). They are inquisitive as children and have a rare sense of eloquence. Christy's father and Christy himself can earn their board and lodging for days by simply re-telling the same story. The *Playboy* has a great wealth of figures of speech and they are so varied that they never tire us. Instead of saying that a person is dirty, they say that his "whole skin is in need of washing like a Wicklow sheep". Christy Mahon describes his anger as "blind rages tearing him within", he speaks of his father going out into the yard "as naked as an ash-tree in the month of May". What a vigorous picture of drunkenness we have in the words: "Fearing by this time he was maybe roaring, romping on your hands with drink". These characters are sometimes a trifle coarse in their language; the heroine of the piece unhesitatingly exclaims: "Lies and blather!" and Christy, in conversation with her, does not scruple to call his fellow parishioners "Bloody liars". Yet nothing strikes an unprejudiced mind as vulgar or offensive. The oaths seem quite innocent and natural in the months of those who use them.

It may seem strange that this fine play has only been acted about a dozen times in Ireland since its first appearance on the Dublin stage in 1897. On the first night it was damned by an indignant pit. The version then produced contained sundry oaths which the vigilant Lady Gregory later removed. These "blasphemies" were not the only cause of offence. One or two bold similes, which were in reality harmless enough, appeared to the Dublin audience to be immoral and roused its righteous wrath. Not only isolated expressions but the whole

spirit of the play was resented. The Dublin public, which tries to be as English as it can, was not prepared to see the western peasant as he really is. A brief analysis of the play must be given here.

Christy Mahon, a squatter's son, enters the public-house, wearied out with walking. The arrival of a stranger arouses the curiosity of the assembled peasants. At first he shows great reluctance to tell his story, but he finally confesses that he has killed his father. All listen admiringly to his description of the deed. His dramatic account makes a deep impression on Pegeen, the landlord's daughter, who is engaged to be married to the worthless Shawn. When Christy finds himself finally alone with Pegeen he makes love to her and she is charmed by the beauty of his language. She is soon willing to break off her engagement with Shawn and marry the newcomer. The publican is prepared to give the murderer harbourage and allows him to serve as pot-boy. The sudden advent of Christy's father, who was only severely wounded and not killed, puts an end to the short-lived love-idyll. The father and son fight, but are finally reconciled by an unexpected turn of events. They set out together to travel from village to village, telling their story as they go, in return for hospitality. Pegeen has lost her hero and refuses to restore her former lover to favour.

It will be seen that the conception of crime which finds voice in this work is different from that which is current in civilized society and it can well be understood that Synge was accused of showing Ireland in an immoral light. A supposed murderer is not only sheltered, but is praised and fêted. This seems a very remarkable state of affairs and many Irishmen consider the play to be a libel on the national character. In reality it is true to life. William Carleton drew the portrait of the peasant of County Tyrone, Alfred Graves celebrated the peasant of the South and was influenced by the literary tradition of Lever and his school, but Synge portrayed the the peasant of the West, who is the most primitive of all, true descendant of the Gael and the least influenced by English culture. In *The Aran Island*[1]) we find the explanation

[1]) Page 88 in the Library Edition, Dublin, 1911.

of the *Playboy*. Synge tells us a story he had heard of a Connaught man who killed his father in a fit of passion and was hidden by his countrymen till he could escape to America. He continues: "This impulse to protect the criminal is universal in the west. It seems partly due to the association between justice and the hated English jurisdiction; but more directly to the primitive feeling of these people, who are never criminals yet always capable of crime, that a man will not do wrong unless he is under the influence of a passion which is as irresponsible as a storm on the sea. If a man has killed his father, and is already sick and broken with remorse, they can see no reason why he should be dragged away and killed by the law ... Some time ago, before the introduction of the police, all the people of the islands were as innocent as the people here (i. e. in Inishmaan) remain to this day." On this almost inaccessible island, which is often cut off from the mainland for days together, Synge discovered the Gael.

This is still a burning question at Dublin and exception is taken to the language of the *Playboy* as well as to the characters. Irishmen declare with perfect confidence and considerable emphasis that no Irish peasant used speech of that kind. One point must be observed: Christy Mahon speaks differently from the other characters of the drama. As St. John G. Ervine has shown [1]) this is because he is a poet. Poets and scholars still exist in the wild parts of the Aran Islands and Connemara, in places where the great memories and great traditions of the Irish people have not been stifled by the encroachment of a foreign civilization. Such men as Christy Mahon are assuredly not common, but they do exist and it was Synge who found them there. Mr. Jack B. Yeats's [2]) sketches of the natives of these regions furnishes additional evidence of the faithfulness of Synge's portraits. He shows us the race in all its robust vigour and in its primeval simplicity.

There is a certain amount of allegory in the *Playboy*, or rather the drama has its message. Here we have a man who, in a happier age, would sit at the board of kings, a heaven-sent poet, who has for his audience the poor peasants who

---

[1]) Saturday Review, 8 July, 1911.

[2]) *Life in the West of Ireland*, Dublin, 1913.

sit in a wayside tavern. Yet even such an audience listens with delight to his words. They can appreciate the poetry of such a phrase as: "lonesome as the moon of dawn" or "I've mounted on the spring-tide of the stars of luck".

Thanks to his unequalled knowledge of the peasantry, Synge was not compelled, as most modern poets are, to make a speech of his own; he found it ready-made, rich in bold and concrete images. "I got more aid," he tells us, "than any learning could have given me from a chink in the floor of an old Wicklow house where I was staying, that let me hear what was being said by the servant girls in the kitchen." The delightful humour of such passages as "The peelers in this place is decent, drouthy poor fellows, wouldn't touch a cur dog and not giving warning in the dead of night", the withering scorn of Pegeen's remark that the roof of Widow Quinn's cottage is "leaky thatch [that] is growing more pasture for her buck-goat than her square of fields", these are traits drawn from real life. The attitude to the church is what we would expect in such an innocent and primitive race. To an Englishman or an Anglo-Irishman the harmless remarks of these peasants appear irreverent. Shawn, the coward, expresses the pious wish that he "wasn't so God-fearing"; the country girls feel ashamed of going continually to the priest "with nothing to confess at all"; Christy Mahon tells Pegeen that when he kisses her his bliss would be so great that he would "feel a kind of pity for the Lord God is all ages sitting lonesome in His golden chair".

If all this was ready to hand, the poet's task was no easy one; he had to select and combine and to make an organic whole. In his earlier works the language is a little jerky and disconnected but in the *Playboy* he created a beautiful and harmonious style. The melodious speech and its wonderful imagery produce the effect of verse upon us; we do not seem to be hearing prose. The musical intonation of the actors enhances the charm.

The *Playboy of The Western World* has had a remarkable history. Its first appearance in Dublin caused an enormous disturbance but in the winter of 1911—1912 its reception in America was even more disastrous. Things went so far that in Philadelphia the whole company of actors was virtually

placed under arrest. Yet when the fires of controversy have died down this drama will finally come to its rights.

The Well of the Saints (first acted in 1905) takes us back to the time when Ireland, outside the English pale, had a language of her own. It is a mystical play. Synge appears as the exponent of Mr. Yeats's conceptions of life. The central idea is that "the world of imagination is the world of eternity", that illusion is reality and reality illusion. Yet the manner in which this allegory is expressed is quite characteristic. The opening scene at once reminds us of Maeterlinck's *Les Aveugles*. An old blind beggar and his wife grope their way along the roadside. In their imagination they are both beautiful; the woman speaks of her soft skin and beautiful hair and the man of his handsome appearance. A wandering friar restores their sight and they are disillusioned. In vain does the friar tell them to stop looking at each other and to look at the beauty of God's universe instead, they hate each other now that their sight has been given back to them. They both taste the weariness and sordidness of life and find that the beauty of their dreams has gone. Finally they become blind again and do not avail themselves of the friar's offer to heal them once more. They have lost their illusions, and life no longer has any charm for them. Never were ruder symbols used to convey a deep meaning; even the ludicrous and the grotesque are not absent in this play, which is nevertheless beautiful and spiritual in its grand simplicity.

The Tinker's Wedding is a farce in two acts, full of vigorous comedy but falls much below the level of Synge's other works; it lacks the human interest which distinguishes his other works and the plot has the crudeness of an old French *fabliau*. It was acted at the Court Theatre, London, in 1910.

In *Deirdre of the Sorrows* the poet treats a legendary theme. Mr. Yeats and Mr. George Russell had already written a version of this popular saga in standard English but each had made the mistake of modernizing the subject. Synge wrote his play in Anglo-Irish and rendered the spirit of the pagan Gaels more faithfully. His attitude to the subject was "naiv" in Schiller's sense of the word, whereas Mr. Yeats and Mr. Russell's point of view was "sentimental". In the *Well*

of the Saints Synge makes his saint talk in the vernacular and this at once brings him within measurable distance of the earth. He is a homely man, a kind of genial priest with supernatural powers of healing. In *Deirdre* the gods are very near to mankind. They do not appear on the scene, but if they did they would certainly talk Anglo-Irish like everybody else and would not put on airs or be in any way unreasonable. Synge humanizes the story but does not attempt, by the elaborate use of local colour, to re-create the atmosphere of the heroic age. He gives us the story viewed in its eternal and universal aspects. Deirdre, the Helen of Irish mythology is not a stage princess, but a woman who might have lived in any age; she is a distinct individual and her character has a grandeur of its own but she is also human. It is a tragedy of predestined doom; Naisi, the Irish Achilles, is fated to die young and famous. A sad interest attackes to the play because Synge was also conscious that his own days were numbered on earth. He did not live to put the finishing touches to his work.

Enough has been said to make it clear that Synge is more than a mere writer of peasant plays. He has created a new art, firmly rooted in his native soil, taking its inspiration and its form of expression from the common people. By trying to forget the English of the Victorian age, the dignified language of *The Times,* he discovered a new speech. It is with perfect truth that he says: "In writing The Playboy of the Western World, as in my other plays, I have used one or two words only that I have not heard among the country people of Ireland, or spoken in my own nursery before I could read the newspapers."

He alone could write beautifully in Anglo-Irish. Even in the construction of his plays he is in harmony with the national spirit for he loves sudden, even startling, transitions. The true Celt is no believer in the golden mean. In his opinion "consistency is the bane of little minds" and he is accustomed to the change from one extreme to the other. Synge introduced into the drama a strong tragic spirit, a grim irony. He combines pathos with humour and makes both spring from the same situation. He brought the drama into touch with daily life and elemental passions.

If Synge used Anglo-Irish successfully, it was Lady Gregory who first wrote in the dialect with belief in it. Dr. Hyde was the first to use it, in his "Love Songs of Connacht" but this was only an experiment, and was abandoned later. Lady Gregory thus paved the way for Synge. It has already been shown how Mr. Yeats won her for the Irish Movement. By her untiring efforts in connection with the foundation of the National Theatre Society, no less than by her writings she has rendered invaluable services to Irish literature. She is, moreover, as has already been mentioned, the historian of one important phase of the movement. Her *Cuculain of Muirthemme* has been discussed above. There remain her contributions to folklore and to the drama.

The Book of Saints and Wonders is a collection of stories, some of them founded on tales which still circulate among the Irish peasantry, others based on old texts. Most of the stories are of a religious character. *The Kiltartan Wonder Book* contains fairy-tales in Anglo-Irish, given just as they were related on the road-side, in cottages or workhouses in the barony of Kiltartan. *The Kiltartan History Book* contains anecdotes told by beggars, pipers, travelling-men. Lady Gregory shows how myths are formed by an imaginative and sociable race from the materials furnished by history. The little work contains "Myths in the making", as the authoress explains in her notes. The love of story-telling among the Irish peasantry is well-known and among those classes which rarely read these stories pass from mouth to mouth. The stonebreakers and cattle-drivers of Galway or Connemara convert history into myth every day.

It is as a playwright that Lady Gregory is best known. She excels in the one-act play in a humorous, often farcical, strain, dealing with the character of the Irish peasantry. She owes much both to Mr. Yeats and to Synge, but is free from the dreamy remoteness of the one and the brutal realism of the other. Her cheery humour is distinctly her own. Whereas Synge shows us the eternal realities of life, she depicts everyday scenes, representing the outward rather than the inward. Her peasants do not talk like Synge's; they are less primitive but less poetic. Lady Gregory does not mould her phrases so as to make them resonant and harmonious. She has no high

artistic intentions and is satisfied with plain, homely prose. She is less pretentious than Synge; her muse aspires to a humbler flight. In one word, she does not portray the peasants of the West, but those of her own barony of Kiltartan; nor does she attempt a complete characterization; she shows us the lighter side of the life of the common people. She makes fun of their weaknesses: the inquisitiveness of the women, the querulousness of the old paupers, the mischievousness of the boys.

Lady Gregory's most successful achievement is a number of one-act comedies in this strain. The characters are the village butcher, the policeman, the postmistress, the farmer, the army pensioner, the poor-house inmate and so on. Some of the themes were suggested by stories heard, others were freely invented. *Spreading the News* is an illustration of the way in which an innocent man may acquire a bad reputation through the growth of a report and cumulative effect of gossip. A harmless peasant who was following another down the road with a hayfork in his hand is finally arrested on a charge of murder. In *Hyacinth Halvey* we have a young man who, much against his will, obtains a reputation for virtue; his desperate attempts to get rid of his good character are unavailing. He even commits a theft and a robbery but by a strange combination of circumstances he cannot make people believe that he was the culprit, on the contrary his share in the deed is praised as unselfish and noble. In the *Workhouse Ward* two old bed-ridden paupers console themselves for their hard lot by perpetual quarrelling and are nevertheless unable to part with one another. As motto for the play the Irish proverb: "It is better to be quarrelling than to be lonesome" is very suitable.

Lady Gregory evidently takes Molière's farces and lighter comedies as her model. One feature reminds us especially of the French playwright: the dialogues consisting of short abrupt sentences, in which a kind of mutual protest is made by the two speakers. There is an alternation of expostulation and counter-expostulation which is as regular as pendulum-play. In another respect also the same influence may be traced. In these comedies Lady Gregory is fond of prolonging a misunderstanding; the aggrieved person hurries away without

waiting for an explanation or other persons prevent an explanation by their interruptions or by their actions. That these comedies lack the somewhat coarse jests and situations of Molière's farces, goes without saying.

In such a play as *Hyacinth Halvey* violence is done to probability, but this is not irreconcilable with the traditions of the *genre*. There is at least sufficient "Motivierung" to satisfy the ideal spectator. Lady Gregory's comedies were intended to relieve the strain of verse in the performances of the National Theatre Society. She contributed nothing to the Irish stage till 1903. Before her active co-operation the repertory was very limited in its range. There were the stately verse tragedies of Mr. W. B. Yeats and Mr. Russell and the productions of Mr. George Moore and Mr. Edward Martyn, a confirmed believer in the intellectual modern drama. Comedy was almost entirely confined to such slight attempts as *The Bending of the Bough*. Here was a theatre in which tragedy was all but exclusively predominant, which is the reverse of the normal state of affairs. The gap was not filled when Synge's works were produced; his grim humour was too interwoven with tragic pathos to restore the equilibrium. With Lady Gregory's works, however, genuine comedy, of the kind that raises whole-hearted laughter, was won for the Irish stage. She originally intended to make a tragedy of *Spreading the News*, but the theme lent itself equally well to comedy and the need for this class of drama was great.

This then was her great service to the Irish Movement, that she gave it exactly what it needed most. Yet she has also made attempts, with varying success, in other directions. *The Travelling Man* is a miracle play; here she tries her hand at mysticism and symbolism. Christ calls at a cottage in the guise of a tramp. He finds a child there alone, talks to it and plays on the floor with it. The mother comes back and turns the visitor out with abusive words. When it is too late she finds out her mistake. She has spurned the King of the World. The attempt was too ambitious and can scarcely be called a success. Lady Gregory has also written one-act dramas in which the comic element is absent and a deep pathos takes its place. Thus *The Rising of the Moon* (1907) tells of an Irish rebel who is hunted by the police. He meets the sergeant

and pretends to be a ballad-singer. He sings some patriotic songs which melt the sergeant's heart; then he discloses his identity. The police officer allows him to make good his escape. This play caused an uproar at the time. Dublin Castle saw in it an insult to His Majesty's forces, extreme nationalists objected to the good qualities which were attributed to the police and Unionists opposed it because they considered that the policeman was a coward and a traitor. All this is typical of the vehemence of party-spirit in Ireland and will illustrate the serious difficulties which had to be faced and overcome by the promoters of the Abbey Theatre. *The Gaol Gate* deals also with a patriotic theme. The mother and wife of a peasant who has was said to have turned government informer, walk to the prison to visit the poor wretch. They waver between affection for the man and detestation for his supposed deed and it is with joy that they learn from the prison warder that he has died nobly, giving his life for that of a fellow-prisoner. The old mother utters a paean of triumph. "Are there any people in the streets at all till I call on them to call hither? Did they ever hear in Galway such a thing to be done, a man to die for his neighbour?

"Tell it out in the streets for the people to hear, Denis Cahel from Slieve Echtge is dead. It was Denis Cahel from Daire Caol that died in the place of his neighbour!

"It was he was young and comely and strong, the best reaper and the best hurler. It was not a little thing for him to die, and he protecting his neighbour?"

Lady Gregory considers this one of her best plays, and with justice.

Various attempts in other directions remain to be considered. In the *Image* a new departure is made with regard to the construction of the play. Here Lady Gregory gives us a full-sized drama in three acts. Instead of introducing more action she simply multiplies the dialogue so that the expansion makes the plot very meagre. What suffices for the action of a short farce is lamentably scanty in a full-sized comedy. Fortunately this has remained an isolated experiment.

The "Folk-History Plays" form another branch of her productions and are very different in character from the short folk-comedies with a farcical strain which is her speciality.

The collection of plays published in 1912 falls into two classes, firstly we have dramas based on oral tradition or historical documents of a tragic and heroic character. These have not been successful on the stage; they are rather monotonous and dull. *Grania*, which is perhaps the best of them, is spoiled by an unconvincing close. It is a story of a woman who has two lovers; the heroine after leaving the aged Finn for the young and handsome Diarmuid, finally returns to the former, for some unaccountable reason. In addition there are tragi-comedies in this collection. Here the author is more in her element. *The Canavans* reproduces the adventures of two Irish peasants; the time is the sixteenth century. This brilliant and fantastic production has gained wide popularity. *The White Cockade* deals with the age of the Stuarts. The volume closes with a remarkable dramatic allegory. Moses in Egypt is stoned by his fellow-Jews; he represents the great political leader Parnell, who was deserted by his supporters in his hour of greatest need.

An important feature of the repertory of the Abbey Theatre is the translations of foreign plays, notably those of Sudermann, Strindberg and Molière. Lady Gregory herself undertook the task of rendering *L'Avare, Le Médicin malgré lui* and *Les Fourberies de Scapin* into Anglo-Irish and preserved the spirit of the original perfectly. Former versions of Molière in English were rather of an academic nature but these translations have a wonderful spontaneity and gaiety.

In this connection it might be well to treat of some other Irish dramatists who continue the literary tradition established by Mr. Yeats, Lady Gregory and Synge. This school of playwrights is distinguished by considerable variety and originality. Mr. George Fitzmaurice is the author of *The Piedish* (1911), a symbolic play of considerable sincerity and power. An old man has planned the making of a piedish and has spent twenty years in moulding the clay. He prays that his strength may be spared to complete the work on which all his happiness depends, but he dies before he has finished. The influence of Synge is apparent. Mr. Lennox Robinson's *Patriots* (1912) is a political play. James Nugent, an Irish agitator comes out of prison after serving a long sentence, and finds that the younger generation of his countrymen is much more conciliatory

than the old. *An Imaginary Conversation* (1909) by Mr. Norreys Connell introduces the figures of Tom Moore and Robert Emmet. Mr. William Boyle writes tragedies containing a certain farcical strain (*The Building Fund,* 1912) Mr. T. C. Murray cultivates the family play *(Maurice Hart, Birthright).*

Mr. George Moore was not one of the pioneers of the movement. He was a later proselyte, one might almost say a "pressman", as there was certainly something forcible in his conversion. It would be impossible to give an adequate idea of this extraordinary writer without giving an exhaustive account of his artistic evolution. That cannot be done here; we are only directly concerned with his work in connection with the Irish literary revival. There are several brief descriptions of Mr. Moore's work[1]) but a complete criticism which does him full justice and reveals all the aspects of his complex nature has not yet been written.

He was born in 1857 at Castlebar in Co. Mayo. His father, a landowner and Member of Parliament, had taken part in the Young Ireland movement in the forties. Like Mr. Yeats he studied art for a few years, first at Kensington, then at Paris. On coming to the conviction that he had no vocation, he turned to literature. He went neither to Oxford nor to Cambridge, he tells us, but to the Nouvelles Athènes, a café in the Latin Quarter. He became personally acquainted with Zola and other leading French writers of the day. The different phases of his development are marked by the authors under whose successive influence he came — Shelley, Gautier, Zola, Flaubert, the brothers Goncourt and Balzac. The latter influenced him most, as he would have us believe. "Upon that rock I built my church, and his great and valid talent saved me often from destruction, saved me from the shoaling waters of new æstheticisms, the putrid mass of naturalism, and the faint and sickly surf of the symbolists." Returning to London he began his literary career. With the publication of *Evelyn Innes* and *Sister Theresa* in 1898 he won international fame. He had created a form of the realistic novel which, by the power of its analysis and skill of its psychology, its southern sensuality and subtlety, held a position apart in English literature.

[1]) Cf. for instance Dr. Max Meyerfeld, Literarisches Echo, 1901, p. 7 seq.

Then came a sudden and decisive change. In 1886 he had spoken of his native place with contempt and disgust and had proclaimed himself to be a "blithe modern pagan", who hated "the pale Socialist of Galilee". Now he became an impassioned patriot and something of a mystic. This transition has puzzled many critics. It is typical of the true Irishman of the West[1]).

It was in 1894 that Mr. Moore first heard of the Irish Movement, from his friend Mr. Edward Martyn, with whom he was then living in the Temple. The idea of creating a literature in Gaelic gave him food for thought. He saw some of Mr. Yeats's plays in London without being favourably impressed. It was not till 1898 or the following year that Mr. Yeats called on him and mentioned the project of the Irish theatre. At first Mr. Moore was inclined to be sceptical. He did not think that such a thing would be possible in Dublin. Although he sympathized with the movement, he felt that it was doomed to failure. His friends were enthusiastic members of the Gaelic League. He allowed himself to be persuaded but was never really convinced. "The impulse in me to redeem Ireland," he wrote later, "was not strong enough to propel me from London to Holyhead, and then into a steamboat, and across Ireland to Galway, whence I should take a hooker whose destination was some fishing harbour in the Atlantic."

His friends finally prevailed upon him to undertake the mission of regenerating the Irish race and in May, 1909 we find him in Dublin assisting at the performances of the Literary Theatre Society. His knowledge of the requirements of the stage and critical judgment enabled him to render invaluable service to the nascent Irish drama. He himself wrote one or two plays, the best-known among them being *The Bending of the Bough* (1900); he wrote for *Ideals in Ireland* in 1901 and in 1903 he published *The Untilled Field*, an important contribution to the Irish Movement. It contains sixteen short stories. In the preface prefixed in the Tauchnitz edition, the author mentions that Mr. John Eglington had suggested the idea of the work in the winter of 1901—1902. It was to be "a book of memories vivified by the independent observation

[1]) Cp. Sophie Bryant, *The Genius of the Gael*. London, 1913.

and criticism of one returning to his native country". The model suggested was Turgenieff's *Tales of a Sportsman*. Probably neither of them knew that this writer confessed himself to be inspired by Maria Edgeworth [1]).

The great Russian's work was, indeed, a suitable model. Turgenieff, after two lengthy stays abroad, returned to his hereditary estates in 1850 and completed a series of short stories commenced in Paris. His foreign travels enabled him to see his own countrymen and their environment in a new light, while strengthening and directing his observation. He recorded those aspects of Russian life which were typical, the peculiar features which struck him by their contrast with other countries. This gives the *Tales of a Sportsman* its great value as a record of contemporary Russian life and manners, and this has secured the work international fame. In the same way Mr. George Moore, after his long absence on the Continent, was in a position to recognize what was peculiar to, and characteristic of Ireland. The parallel may be carried still further. Turgenieff wrote some of his sketches of Russian life in his native province in the pure objectivity of the artist, whose only intention is to do justice to his model; but his personal emotions break through at times. His indignation at the cruel treatment of the peasantry, at the callousness or tyranny of the wealthy landowners occasionally finds magnificent expression. Yet this intrusion of the witer's personality can scarcely be said to diminish the artistic effect of the whole. We feel that a man of humane feelings and wide culture could not suppress this element without doing his subject and himself an injustice.

In the same way Mr. Moore strives to be objective, but his own feelings carry him away when he dwells on the misery of the lower classes in Ireland. Now Turgenieff tells all his stories in the first person, although he is generally a mere spectator and observer. We are solely concerned with the physical and moral nature of others. Mr. Moore, on the other hand, tells two only of his stories in the first person (*A Playhouse in the Waste* and *Julia Cahill's Curse*) [2]). He

[1]) v. ante.

[2]) "Alms-Giving" may be left out of account as it stands in no direct connection with the rest of the book.

tells us that he had arranged to stay with the parish priest of a small village and gives an account of his conversations with the driver of the car in which he was conveyed to his destination (*Julia Cahill's Curse*) and also of a talk with the priest himself (*A Playhouse in the Waste*). Yet far from being a passive observer, he gives vent to his feelings on more than one occasion. "The Celt is melting like snow", he says to the priest, "he lingers in little patches in the corners of the field, and hands are stretched from every side, for it is human to stretch hands to fleeting things, but as well might we try to retain the snow." Moreover in the remaining stories, although the first person is never used, the author introduces his comments, stepping forward with words of solemn warning or with mournful lamentations, or he identifies himself with his characters, making them his mouthpiece.

In all these charming stories of Irish life an ever recurring mournful note is struck. There is none of that exquisite humour which constitutes the charm of *Hail and Farewell.* In its place is a bitter irony. We hear that the houses of the gentry are deserted, the roads out of repair, the best sons of Ireland gone into exile. There are choked drains and bridges falling into decay, broken fences and strayed cattle. The forests are thinly wooded, the roads lonely, the country empty. The very title of the work suggests the ruin of the land. Continual emigration, the poverty of the peasantry, their depressing environment, bad seasons, ruined crops, peasants half starving on their farms, the terror of the workhouse, the contrast between what was and what is — these were the writer's new impressions of his country and they impart to his work an ever-present gloom. The melancholy strain of the shepherd's pipe heard through the mist sounds like the lament of a forlorn race. The Irish are weary of their land and its sorrows; an irresistible impulse compels them to go beyond the sea and seek forgetfulness. Every nation has its destiny and the destiny of the Gael is to disappear.

All this is not irreconcilable with pure art. An elegiac strain is not entirely out of place in such a work as this. But Mr. Moore goes still further; he enters the field of controversy, pointing out the cause of the evils he describes. He shows us the religious fervour of the people; he reminds us

of their great work on the mission-field. He demonstrates their obedience and unquestioning submission to the priest. He then reveals the inner workings of the ecclesiastical mind. We have Father Tom, the young, inexperienced ascetic who exercises a tyrannical authority over his parishioners. Following the dictates of his own conscience, occasionally also those of his pride, he separates the sexes, arranges marriages, prohibits dancing, the reading of novels and courting in the lanes. He denounces from the altar those who disobey his commands. Then there is the aged Father John, who has a taste for gossip and knows his countrymen better than the younger priest. He recognizes that the love of the sexes is almost the only source of poetry and romance in the lives of the peasantry, so he acts charitably. Finally we have the "poure persoun" Father James, with his threadbare clothes, green with age and his leaky boots. "His eyes are as melancholy as the mountains, but nature has destined him to bring hope to the hopeless." He manages, by incessant efforts, to keep his parishioners out of the grave. He writes again and again to the government for aid; he sits up late at night, pondering how to prevent his people from leaving their homes and going to America, for his is the poorest parish in the land. He has forsworn reading and sits knitting stockings in the evenings. He dreams of making his village a western Oberammergau. His faith in Ireland is unbounded.

So far we have had nothing distinctly revolutionary, though it is evident that Father John is introduced rather as a foil to Father Tom than for any other reason. Moreover Father James's orthodoxy is not beyond criticism. He sees in the abolition of the celibacy of the clergy the panacea for the ills of Ireland, and writes a letter to Rome, urging the project. He dreams of an Irish Catholicism established on national lines and laments the work of Cardinal Cullen who strengthened the links uniting Ireland to Rome. Here again it appears as if Mr. Moore were following a famous precedent in undermining orthodoxy, while remaining to all appearances a faithful son of the church.

In *The Wild Goose,* however, he flings down the glove. Father James had said that Ireland was becoming a Protestant country (because the Catholics emigrated whereas the Protestants

remained), but Ned Carmady's watchword was: "The interests of Ireland sacrificed to the interests of Rome." This is really the key-note of the whole work. Ned, the anti-clerical agitator, boldly declared that the Church was devouring the land. As the fiery John Mitchel had done before him, he laid the blame for Ireland's sufferings at the door of the Church, which, by its greed and its asceticism, was ruining the country. His fellow-countrymen were faithful to Rome, but not to themselves. The Church banished joy from the land; the monasteries and convents were crowded but the fields deserted. The Irish were by nature a gay race, but their enjoyment of life was at an end. The passion of love, the eternal source of artistic inspiration, was maimed by a too ascetic religion, and reduced to the mere act of propagation. Little wonder that the great promise of art revealed by the Tara brooch, the Cross of Cong and Cormac's Chapel had never been fulfilled. For the rest, if we have any doubt of the identity of Ned Carmady, we only need read *Salve*.

Mr. Moore does not seem to have much faith in the efforts of a misguided government, the political schemes for the regeneration of the land. He is sceptical with regard to the Board of Works, which builds roads where none are needed in order to furnish employment; for in this way the people are taken away from the fields and agriculture suffers. Nor does he approve of home-industries, lace-making and weaving. He despairs of an efficacious remedy. The emigrant ship, as he tells us in a suppressed preface, is the hero of *The Untilled Field*[1]).

When our author urges that Irish life should be made joyous and triumphant we recognize again the spirit which pervades his earlier work. It is a faint echo of the exultant hedonism of the *Confessions of a Young Man*.

For the new literary form Mr. Moore required a new style. Yet he retains something at least of his old manner. The qualities of style evidenced by his previous novels still survive in part. It is instructive to compare, for example, the scene describing Ellen Cronin's first meeting of her future husband in *The Wild Goose*[2]) with the second chapter of *Evelyn*

[1]) Cp. Dr. Meyerfeld, Literarisches Echo, Aug. 15, 1903.

[2]) Tauchnitz Edition, vol. 3656, p. 224 seq.

Innes[1]). This is by no means the only instance that could be cited to show that French influence has left an indelible stamp on all his work. For the rest in these stories his style is much more concentrated than in the longer productions that preceded them. The language used by the characters is standard English in the main but is interspersed with Anglo-Irish locutions. ("Is it drunk that I am?" — "Sorra a word of a lie I am telling you, sir" — "I am thinking" for "I think" — "Maybe it is sitting down you'd like to be" — "The grocer, that black Protestant", etc.) In fact Mr. Moore did precisely what he accused Lady Gregory of doing later — he wrote in a "patchwork" language. No one can object to this mixture, however.

The action of each story commences at the very outset; the characters reveal themselves as the tale proceeds. In this respect he differs very much from Turgenieff who lares bare the soul of his characters by describing their appearance, their gesture, conversation, their mental and moral nature, and by adding something of their history. Turgenieff gives us pure character-studies in an appropriate setting, whereas in *The Untilled Field* we have a definite plot in nearly every case. Alongside with the development of the story runs the analysis of character. With penetrating skill the author shows the relations between the act and soul from which it proceed. A fine example is the case of Peter Phelan in *The Exile,* which is but one of many exquisite psychological studies in miniature. Some of the stories are connected by the recurrence of the same persons and thus small cycles are formed, but each separate story is complete in itself. Mr. Moore has succeeded in the extremely difficult task of creating in every instance an artistic unit, an organic whole. He writes with a studied simplicity, using admirable restraint and rare lightness of touch. The plot also is simplified, reduced to a single conflict or the development of a single emotion. The elemental nature of the passions in play is a natural outcome of the subject. The peasants who take part in the action are engaged in a struggle against starvation which consumes all their efforts.

We see the peasants sitting in their cabins, smoking beside

---

[1]) Ibid. vol. 3294, p. 24.

the peat-fire, riding over the bog in their carts or working in the fields. The scenery remains the same: the desolate waste of brown morass, where the only sound to be heard is the solitary plover's cry; the vague blue outline of the distant mountains; desolate villages and here and there the Georgian houses of the landlord class, standing in their well-kept gardens. We have glimpses of the ruins of pagan Ireland: the remains of Cormac's hall in Tara, the cromlechs and Druidic altars. There is no idealization of the peasantry: these are men who live in terror of the bailiff, who get drunk and come to blows; there are old women who quarrel, a local saint, a village Venus who curses the village that rejects her and is in league with the fairies. There are also idylls of rustic love; there is a young girl who puts on her great aunt's wedding-gown to go to a ball.

The story of the origin of these stories is told in *Salve* [1]), the second part of the trilogy *Hail and Farewell* (1911—1914). This work has important bearings on the Irish Movement. It is not in any sense a history; it is a new form of autobiographical novel. Its greatest value lies in the account it gives of Mr. Moore's artistic and spiritual evolution between, say, 1894 and the present day. The great psychologist reveals himself once more. This trilogy shows the gradual change which explains the astounding fact that the apostle of French realism should become one of the principal figures in the Celtic Renaissance. In *Ave* the beginnings of the transition are portrayed; in *Salve* Mr. Moore is the friend of Mr. Yeats and Æ and an enthusiast in the cause; in *Vale* his faith is secure. The three parts are also successive stages in a literary evolution which commenced with the *Confessions* in 1886, continued through *Memoirs of my Dead Life* and now reaches its climax. Most men reserve their confessions for their penitent old age but Mr. Moore began to publish his before he had passed the border-line of thirty and interpreted his task in a very original way. He confesses not only for himself but also for his friends. He does not pretend to give an accurate reproduction of past events. From the brute mass of facts he shapes a work of art. This is not an autobiography but a novel based

[1]) Tauchnitz Ed., vol. 4376, p. 153 seq.

on personal experience. Yet if in minor details he alters reality[1]) he gives us poetic truth. He tells us much about the Irish theatre and its promoters but much more about himself in his progress from youth to comfortable middle age. He tells us how his love of England and hatred of Ireland originated and how they passed away; how he turned to Ireland as the hearth of a new literature. The veiled attacks on the Catholic Church contained in *The Untilled Field* aroused the hostility of the Irish clergy. Mr. Moore became a Protestant, his last metamorphosis. As a Protestant he thought it his duty to read the Bible. All this is re-told in *Hail and Farewell.* In this work there is revealed a necessity of self-revelation, an utter lack of reticence, a perfect sincerity and hatred of shams that has no equal since Byron. Side by side with brilliant flashes of intuitive insight there are capricious fancies and superficial fallacies. Here is an imagination which is unfettered by the intellect and unguided by it also. No finer picture of Synge has been given than that given in *Vale;* it contains passages of masterly criticism. *Salve* contains a wonderful portrait of Æ. Yet there is much that is futile and superficial. The whole work is pervaded by a delightful humour and is most fascinating reading no less because of the interesting personality it discloses than by reason of the grace and charm of the wayward style. As regards unity and construction the trilogy is naturally found wanting.

In *Hail and Farewell,* as in his prefaces and articles, Mr. George Moore voices the ideas of Mr. Yeats with regard to literature and living speech. The English language, he tells us, is in its decrepit old age and is not suitable for poetic expression. It is becoming more stiff and abstract every year. (Surely this is scarcely applicable to the English of the representative men of our day, such men as Mr. G. K. Chesterton and Mr. Bernard Shaw.) English literature suffers from over-refinement; Ireland is now, however, the cradle of the arts. In Dublin a literature is coming into being which has its firm roots in the soil of the country, and a spiritual culture is arising.

---

[1]) e. g. in *Salve* his account of the origin of *The Untilled Field* and in *Vale* the descriptions of Synge's death and of his first meeting with Lady Gregory, which differ substantially from the latter's accounts.

So far we have been dealing with the representatives of commemorative Ireland who seek to achieve the regeneration of the country by the revival of the Gaelic language and of the national traditions. These writers carry on the impulse given by the Gaelic League. There is also another group, that of creative Ireland, which holds that deeds and not retrospective dreams are needed. Mr. George Russell is the leader of this movement in literature. In his prose writings he gives invaluable contributions to the study of the economic side of Irish life and in his poetry, under the pen-name of Æ he reveals himself as a visionary and an idealist. In his latest volume, *Homeward* (1914) he issues the manifesto of his cause. He speaks first of the Gaelic Leaguers:

"They call us aliens, we are told,
Because our wayward visions stray
From that dim banner they unfold,
The dreams of worn-out yesterday."

He then vindicates his position:

"We are less children of this clime
Than of some nation yet unborn,
Or empire in the womb of Time —
* * * * * * * * * * *
We would no Irish sign efface,
But yet our lips would gladlier hail
The firstborn of the Coming Race
Than the last splendours of the Gael.

No blazoned banner we unfold —
One charge alone we give to youth,
Against the sceptred myth to hold
The golden heresy of truth." [1])

There is nevertheless no hostility between the two camps. Mr. George Russell, who is a painter besides being a poet, is the friend of Mr. Yeats, whom he has known since they studied together at the Dublin Art School. Like Mr. Yeats he is a mystic, though of a different stamp. His gods are those of the Hindu religion; he derives his inspiration from the Upanishads and the Vedas. His poems are hymns to the Divine

---

[1]) Also quoted in Times Lit. Supplement, Jan. 8, 1914.

Being from whom the human soul has proceeded and to whom, at the close of its wanderings, after untold incarnations, it must return. His poetry is written on the Mount of Transfiguration. To him all things are instinct with life; the earth appears as a gigantic being,

"Thrilled with fire of hidden day
And haunted by all mystery."

He sings how in the womb of time the newborn spirit is moulded for eternity. Among those who are influencd by him it will suffice to mention Mr. Padraic Colum, who combines the study of the social conditions of Ireland with poetry[1]).

In the twenty-two years that have elapsed since the foundation of the Irish Literary Society great things have been achieved. The dream of creating for Ireland a national literature, whose themes were drawn from the scenery, the history and the traditions of the country, has been gloriously fulfilled. The work of such men as Sir Samuel Ferguson and Mr. Standish O'Grady, added to the impulse given by the Gaelic League, made such a movement possible but the whole spirit of the literary revival has been inspired by Mr. W. B. Yeats. He has shown that "There is a work in the cause of humanity other than that which goes on so clamorously In lecture-halls and at street-corners, other than that which is silently performed by faithful hearts and hands in dens of misery and amid the horrors of the lazar-house; the work of those whose soul is taken captive of loveliness, who pursue the spiritual ideal apart from the world's triumph, and, ever ready to minister in gentle offices, know that they serve best when nearest home." It was through him that Lady Gregory found her vocation; it was he who discovered the genius of Synge and won him for the movement; it was he again who was very largely responsible for Mr. Moore's activity in the Irish cause. Without him the Irish theatre could never have come into being. It was he who first propounded the theory that peasant speech must be used in literature. His early life in Sligo had taught him that a great store of living poetry was to be found in the Irish peasantry. It was he who saw

[1] *My Irish Year*, Mills and Boon, 1913; *Wild Earth*, Dublin, 1912.

the vision and led others to see it. His contagious enthusiasm has inspired scores of writers of varying talents. Mr. Bernard Shaw, who has taken no share in the movement, could not escape its influence entirely and he was prevailed upon to write *John Bull's Other Island* for the Abbey Theatre. In this play he destroyed once and for all that type of the stage Irishman who was created by such men as Lever, and brought on the stage by Dion Boucicault, the author of *Colleen Bawn, Shaughraun* and numerous other works. Mr. Shaw has replaced the reckless, high-spirited Charles O'Malleys and Micky Frees by his grim Larry Doyle, a hard realist. In America the stage Irishman still exists in the popular imagination, which is one reason why *The Playboy* was so badly received there.

The influence of the movement has been not inconsiderable in England. The Court Theatre in London by reproducing Irish drama acted by Irish players has achieved what many lovers of the theatre have long striven to accomplish. The London stage is at present the scene of a conflict between commercialism and mediocrity on the one hand and zealous reformers on the other. The latter party, headed by Mr. Granville Barker and Mr. Bernard Shaw are attempting to create a drama worthy of the country. At the Court Theatre there is no clash of battle but plays are reproduced which are written by detached artists who neither pander to the vile appetites of the herd nor attack the smug middle-classes. There is nothing "popular" in the Irish plays, nothing "clever" or "smart", nothing exciting, in the vulgar sense of the word. Here we have a literary drama which neither the depravity of public taste nor the greed of capitalism has influenced, a drama which appeals to the artistic sense of a select audience.

Meanwhile the Ulster Literary Theatre under the able leadership of Mr. Rutherford Mayne is doing for the northern province what the Dublin Society has done for the rest of Ireland. The work of the Gaelic League in giving representations of plays in Irish to the peasantry has been imitated in Wales by the Welsh National Drama Company, and the proposal has already been made to found a similar organization for the benefit of rural England.

The Irish Movement shows no signs of declining. Reference has already been made to the school of young dramatists

which continues the high traditions of the Abbey Theatre. Several young poets of considerable promise are carrying on the work in another sphere; among them Mr. James Stephens, the author of *Insurrections*[1]) and *The Hill of Vision*[2]) holds a prominent place. In short, at the moment when the establishment of Irish political independence seems so near at hand, the literary future of Ireland is secure.

Basel. James M. Clark.

[1]) Dublin, 1909.

[2]) Dublin, 1912.

ZUM GEDÄCHTNIS JAKOB SCHIPPERS.

Ein herb-schönes frühjahr, ein leuchtender sommer der vollkraft, ein wundersamer herbst mit reichem erntesegen und ein ganz kurzer, milder winter — so stellt sich uns das erdenwallen Jakob Schippers dar, wenn wir uns heute über den ersten schmerz erheben und die dreiundsiebzig jahre seines inhaltsvollen lebens, das halbe jahrhundert seiner rastlosen, fruchtbringenden wirksamkeit auf dem felde der wissenschaft überblicken.

Zu Friedrich-Augusten-Groden, einem kleinen oldenburgischen weiler im kirchspiel Middoge, hat Schipper am 19. Juli 1842 die welt erblickt; in der scharfen, stählenden luft der marschen ist er unter stämmigen Ostfriesen aufgewachsen. Das schulsitzen lernte er erst so recht am gymnasium zu Jever, wo er bei vortrefflichen lehrern auch Englisch und Französisch treiben konnte. Zu ostern 1863 bezog Schipper die universität Heidelberg als studierender der medizin, konnte aber diesem fache keinen besonderen geschmack abgewinnen und trat nach wenigen wochen an die theologische fakultät über. Drei semester genoß nun der junge burschenschafter die freuden des studentenlebens, ohne die vorlesungen der ausgezeichneten, durchaus freisinnigen theologen Heidelbergs zu vernachlässigen, mußte aber doch schließlich in schweren innerlichen kämpfen erkennen, daß er zur gottesgelehrtheit nicht geboren sei. Ein letzter versuch mit der theologie strengerer richtung kostete ihm noch ein semester an der universität Berlin; dann faßte Schipper den zu jener zeit nicht alltäglichen entschluß, neuere sprachen zu studieren. Als lehrstätte für diese junge wissenschaft kam damals eigentlich nur Bonn in Betracht, wo denn auch Schipper bei Delius[1]), Diez und Simrock arbeitsreiche jahre verbrachte. Nach seiner promotion im Januar 1867 wirkte der junge kandidat kurze zeit in der abteilung für das amerikanische unterrichts-

[1]) Ihm hat Schipper in der Allgemeinen kunst-chronik (bd. 12, nr. 47; Wien 1888) warme worte des gedenkens geweiht.

wesen an der Pariser weltausstellung, legte im Dezember desselben jahres seine lehramtsprüfung ab und kehrte im nächsten monat nach Paris zurück, wo er als hauslehrer in einer amerikanischen familie, dann als vorleser eines hochbetagten rheinischen gutsbesitzers noch immer muße zu seiner eigenen ausbildung fand. Mit dem feingebildeten Rheinländer unternahm Schipper auch eine reise nach Italien, von der er oft erzählte: wie er zu Neapel eine handschrift der Alexiuslegende fand, wie er in derselben stadt schwer erkrankte und in der erholungszeit zu Sorrento mit Longfellow bekannt wurde.

Nun aber regte sich bei dem jungen gelehrten der wunsch, auch England zu besuchen, dessen schrifttum ihn schon auf dem gymnasium angezogen hatte. Mit einer empfehlung von Franz Heinrich Stratmann ausgestattet, kam er ende 1869 zu Furnivall, der ein halbes jahr später den lexikographen Joseph Bosworth auf den begabten und bienenfleißigen Deutschen aufmerksam machte. Fast zwei jahre arbeitete nun Schipper zu Oxford mit dem 82 jährigen manne tag für tag sieben stunden, um dann noch an der Bodleiana seinen eigenen studien nachzugehen. Beinahe wäre er damals durch die stelle eines bibliothekars der Taylorian Institution dauernd an Oxford gefesselt worden; da erreichte ihn gerade noch zur rechten zeit die berufung auf die eben begründete lehrkanzel für neuere sprachen zu Königsberg, und im herbst 1871 trat Schipper hochbeglückt sein lehramt an. In seiner neuen stellung hatte er englische und romanische philologie zu vertreten, eine aufgabe, die bei seiner gewissenhaften auffassung des lehrberufes bald in ihm die erkenntnis zeitigte, daß die bebauung zweier sich rasch erweiternder arbeitsfelder die kräfte eines einzelnen weit übersteige. Diese einsicht war auch geeignet, Schipper den abschied von der liebgewordenen arbeitsstätte zu erleichtern, als er im frühjahr 1877 einem auf vorschlag Zupitzas an ihn ergangenen ruf folgte und nach Wien übersiedelte.

Von nun an verlief Schippers leben in ruhigen bahnen. Er fand jetzt trotz der großen ansprüche seines lehramtes, trotz der stark anwachsenden hörerzahl die lang ersehnte muße zu selbständiger wissenschaftlicher betätigung, deren bedeutung für den ausbau seines faches er bald auch durch äußere ehren anerkannt sah: Schipper wurde wirkliches mitglied der kaiserlichen akademie der wissenschaften in Wien, ehrenmitglied der

Modern Language Association of America, ehrendoktor von fünf englischen universitäten.

Durch das vertrauen seiner Wiener kollegen wurde er mehrmals zu akademischen ämtern berufen: 1886 war er dekan, 1901 rektor, und auch als prorektor trat er 1902 und 1904 mehrmals vertretungsweise an die spitze der alma mater Rudolphina. Es waren glanzvolle jahre, als Schipper unsere größte universität leitete, und bei aller unparteilichkeit hat er es stets verstanden, den deutschen charakter unserer vornehmsten bildungsstätte zu betonen und gegen gewisse übergriffe mannhaft zu verteidigen. Dafür sah er sich durch eine geradezu schwärmerische verehrung von seiten der studentenschaft belohnt, so daß die gedenktage seines lebens und seiner akademischen laufbahn von seinem sechzigsten geburtstag an von immer weiteren kreisen in wahrhaft erhebender weise gefeiert wurden. Sein siebzigster geburtstag brachte ihm ehrungen, wie sie selten einem hochschullehrer zuteil werden, und als er, an der akademischen altersgrenze angelangt, mit schluß des sommersemesters 1913 die stätte seiner wirksamkeit verließ, würdigte die unterrichtsverwaltung seine hohen verdienste durch verleihung des Leopoldordens, den auch ein Goethe mit stolz getragen hat.

Aber Schipper war in den letzten drei jahren seines lebens nicht mehr der alte, schier unverwüstliche recke, als welchen wir ihn bis dahin stets gekannt hatten. Nie hatte er sich geschont, und nun ließ seine spannkraft mit einem male nach, die ersten anzeichen eines schweren leidens machten sich bemerkbar, und es begann ein verzweifelter kampf der zähen Friesennatur gegen die tückische krankheit. Immer wieder raffte sich der starke mann empor, sein lebenswille schien einige male den sieg davonzutragen, bis am 20. Januar 1915 ein sanfter tod die augen schloß, welche mit so freudigem glanze alle wahre schönheit der welt umspannt hatten.

Schippers schriftstellerische anfänge fallen sozusagen in das heldenzeitalter der anglistik, in die tage, da einige hochstrebende und hochbegabte männer im begriffe waren, aus dem vielfach recht dürftigen und ungeordneten material eine echte und rechte wissenschaft mit urkräftigen deutschen hammerstreichen zurechtzuzimmern. Gleich mit seiner erstlingsschrift trieb er einen festen nagel in die grundlagen des auf deutschem boden

mächtig emporstrebenden gerüstes zum bau der neuen wissenschaft; seine erstaunlich reife dissertation "*De versu Marlovii*" [1]) mutet uns heute wie ein kräftiger auftakt zu seinen größeren leistungen auf dem gebiete der metrik an und läßt bereits erraten, was spätere werke zur gewißheit erheben sollten: Schipper war einer der wenigen, denen sich die »vis superba formae« ganz erschloß, ihm hatte die muse zum kritischen sinn als seltene ergänzung ein kräftiges poetisches fühlen in die wiege gelegt, und so war er wie kein zweiter vorbereitet, das schwierige werk einer zusammenfassenden darstellung der englischen metrik zu unternehmen [2]). Was ihm hierbei vorschwebte: eine möglichst vollständige entwicklungsgeschichte der poetischen formen, hat er in allem wesentlichen erreicht, und seine befürchtung, die durch überwältigende stoffülle ihm aufgezwungene beschränkung des materials könnte dem gange der untersuchung abträglich sein, war unbegründet. Vielmehr betonen wohl alle anzeigen des buches die mehr als ausreichende stoffsammlung, und ein versuch, noch größere vollständigkeit zu erreichen, hätte nur zu unübersichtlichkeit und weitschweifigkeit geführt, ohne einen von Schipper mit größtem freimut selbst hervorgehobenen mangel zu beheben. Der verfasser hätte nämlich gern auch auf die frage der metrischen abhängigkeit der einzelnen denkmäler untereinander erschöpfende auskunft gegeben; daß selbst bei einem so streng historisch angelegten werke die erfassung dieser beziehungen verhältnismäßig selten möglich war, hat jeder billig denkende beurteiler zugeben müssen, und was der mangel an vorarbeiten damals noch verhinderte, wurde, wie Schipper richtig voraussah, eben auf grund seiner großzügigen darstellung bald in zahlreichen einzeluntersuchungen geleistet. Nicht minder fruchtbar war der durch die metrik angeregte, bisweilen in recht scharfer tonart geführte meinungsaustausch [3]) über gewisse grundfragen.

Schon als Schipper an den zweiten teil seiner *Neuenglischen metrik* die letzte hand legte, trug er sich mit dem plan einer neubearbeitung des ganzen werkes. Diese hat er im jahre 1895

---

[1]) *De versu Marlovii.* Dissertatio philologica. Bonnae, 1867.

[2]) *Englische metrik in historischer und systematischer entwicklung dargestellt.* Bonn 1881—1888. I. teil: *Altenglische metrik* 1881; II. teil: *Neuenglische metrik,* 2 bände, 1888.

[3]) Vgl. zb. Anglia 5, 88 ff.; Engl. stud. 5, 488 ff.; 9, 184 ff.; 10, 192 ff.

in der form eines grundrisses erscheinen lassen[1]), wo er zunächst eine verschmelzung des inhalts der alt- und neuenglischen metrik in der weise vornahm, daß nun die geschichte jeder poetischen form von ihrem ersten auftauchen bis in die jüngste zeit im zusammenhange dargestellt wird. Ferner hat sich der verfasser in diesem abriß den inzwischen erschienenen untersuchungen Sievers' und Luicks über den ae. alliterationsvers angeschlossen, die ansichten des letzteren forschers über die heimischen versarten der me. zeit zwar in weitem maße berücksichtigt, ohne sie jedoch ihrem ganzen umfange nach zu seinen eigenen zu machen. Auf diesem standpunkte beharrte Schipper auch in der englischen bearbeitung seines grundrisses[2]), welche im allgemeinen eine genaue wiedergabe der deutschen vorlage ist; nur die ersten kapitel sind etwas weiter ausgeführt, einige neuere dichter mehr berücksichtigt, einige irrtümer verbessert. Für Pauls Grundriß der germanischen Philologie[3]) hat der verewigte nur eine knappe darstellung der fremden metra bis zum ausgang der me. zeit übernommen, offenbar um Luick gelegenheit zu geben, seine auch von Schipper jederzeit als höchst bedeutsam anerkannten forschungen zur geschichte der heimischen versarten zu vertreten.

Ein gelehrter, der so tief in die grundgesetze der form eingedrungen war, und dem eine reichlich sprudelnde poetische ader eignete[4]), schien von vornherein berufen, seinem volke auch als vermittler fremder geistesschätze zu dienen, und Schipper hat wirklich zeitlebens die schöne, stille kunst des nachdichtens mit meisterschaft gehandhabt, mag er nun ein ergreifendes gedicht wie *Das begräbnis des Sir John Moore* verdeutschen[5]) oder einen tollen schwank wie *Die mönche von Berwick* in glatten versen wiedergeben[6]), mag er die scheinbar jeder übersetzungskunst spottenden, höchst kunstvollen strophen

---

[1]) *Grundriß der englischen metrik.* Wien und Leipzig 1895 (Wiener beiträge zur englischen philologie, band 2).

[2]) *A History of English Versification.* Oxford 1910.

[3]) Erste auflage (1893) bd. II, abt. 1; zweite auflage (1905) bd. II, abt. 2.

[4]) Man lese zb. den *Festgruß* in der Festschrift zum VIII. deutschen neuphilologentage. Wien 1898, s. III ff.

[5]) Ergänzungsheft zum Euphorion bd. II; Beiträge und studien zur englischen kultur- und literaturgeschichte, Wien 1908, s. 293 ff.

[6]) Aus fremden zungen 1896, s. 569 ff.; Beiträge und studien s. 128 ff.

Dunbars[1]) oder Chaucers[1]) unvergleichlich anmutige rhythmen dem deutschen leser zugänglich machen. Und auch bei der lösung einer nur scheinbar leichteren aufgabe, bei der nachbildung feinabgestimmter englischer blankverse ließ ihn sein formtalent niemals im stich; die übertragung eines dramas von Shirley[2]) steht wie aus einem gusse da und scheint nur auf den verständigen theatermann zu warten, der ihr das leben auf der bühne verleihe.

Durch seine eigenen übertragungen war Schipper auch hervorragend berufen, seine stimme für die notwendige erneuerung der sogenannten Schlegel-Tieckschen Shakespeareübersetzung abzugeben; er tat dies gelegentlich einer besprechung der Conradschen bearbeitung, nicht ohne aus eigenem wichtige besserungen und erklärungen beizusteuern[3]).

Die auffindung einer anfänglich für unbekannt angesehenen handschrift der me. Alexiuslegende war der ausgangspunkt für die älteste textkritische arbeit[4]) Schippers, welche die handschriften der ersten version dieses heiligenlebens unter genauer erforschung der sprachlichen und metrischen verhältnisse kritisch vergleicht. Die geplante umarbeitung dieser ausgabe mit heranziehung einer neuen handschrift aus Durham ist leider niemals erschienen, dagegen veröffentlichte Schipper 1887 eine kritische herstellung des textes der zweiten fassung[5]) und regte seine schülerin dr. Margarete Rösler zu einer vergleichung aller me. texte an, welche im rahmen einer weitausgreifenden stoffgeschichtlichen behandlung der legende erschienen ist[6]).

Auch die beschäftigung mit der unter dem namen Alfreds des großen gehenden Beda-übersetzung reicht in die frühzeit Schippers zurück. Schon bei seinem ersten aufenthalt

---

[1]) S. unten, s. 107.

[2]) S. unten, s. 108.

[3]) *Beiträge und studien zur englischen kultur- und literaturgeschichte.* Wien 1908, s. 203 ff.

[4]) *Englische Alexiuslegenden aus dem 14. und 15. jahrhundert.* Erstes Heft. Straßburg 1877 (Quellen und forschungen heft 20).

[5]) *Die zweite version der mittelenglischen Alexiuslegenden.* Wien 1887 (Sitzungsberichte der kais. akademie der wissenschaften, philos.-histor. klasse bd. 114).

[6]) *Die fassungen der Alexiuslegende mit besonderer berücksichtigung der mittelenglischen versionen.* Wien und Leipzig 1905 (Wiener beiträge zur englischen philologie 21).

in England hat er drei manuskripte verglichen, von welchen er in den jahren 1897—1899 B und O zum ersten male vollständig und mit heranziehung sämtlicher lesarten der andern handschriften druckte. In einer akademieabhandlung[1]) und in der vorrede seiner ausgabe[2]) hat Schipper seinen standpunkt zu den zahlreichen an dieses denkmal anknüpfenden fragen geschickt vertreten; dem heute wohl allgemein angenommenen merzischen ursprung der übersetzung stand er damals und, wenn ich nicht irre, bis zuletzt zweifelnd gegenüber.

Was Schipper in einem tiefdringenden und doch gemeinverständlichen buche über William Dunbar an sicheren ergebnissen gewonnen hatte, ist auch in der großen ausgabe der werke dieses dichters verwertet[3]). Seine vorgänger Laing und Small hatten ihm viel zu tun übrig gelassen, so die erforschung der gegenseitigen beziehungen aller handschriften und ihres verhältnisses zu dem wichtigen drucke von 1508 oder die anordnung der gedichte, welche Schipper zugleich nach chronologischen und stofflichen gesichtspunkten traf. Durch die lösung der letzteren schwierigen aufgabe konnte der herausgeber die erkenntnis der dichterischen entwicklung Dunbars erheblich fördern, wie er nicht minder in sorgfältigen wort- und sacherklärungen viel zum verständnis des textes beitrug. Auch den verwickelten echtheitsfragen hat Schipper sein augenmerk zugewandt und die mit unrecht unter Dunbars namen gehenden gedichte im fünften teil seiner ausgabe vereinigt.

Bei Dunbar hatte Schipper die bekanntschaft mit dessen gegner in dem derben streitgedicht gemacht, und es reizte ihn, näheres über diesen Walter Kennedy zu erfahren. Neues material war freilich nicht aufzutreiben, aber Schipper bietet mit gewohnter sorgfalt und umsicht die erste vollständige sammlung[4])

---

[1]) *Die geschichte und der gegenwärtige stand der forschung über könig Alfreds übersetzung von Bedas kirchengeschichte.* Wien 1898 (Sitzungsberichte der kais. akademie der wissenschaften, philosophisch-historische klasse, bd. 138).

[2]) *König Alfreds angelsächsische übersetzung von Bedas kirchengeschichte.* Leipzig 1897—1899 (Bibliothek der angelsächsischen prosa, bd. IV). Wichtige beiträge zur kenntnis ae. handschriften veröffentlichte Schipper auch in der Germania (*Zum Codex Exoniensis* 19, 327 ff.; *Salomo und Saturn* 22, 50 ff.).

[3]) *The Poems of William Dunbar.* Vienna 1894 (Denkschriften der kais. akademie der wissenschaften, philos.-hist. klasse, bd. 40—43).

[4]) *The Poems of Walter Kennedy.* Vienna 1901 (Denkschriften der kais. akademie der wissenschaften, philos.-hist. klasse, bd. 48).

der etwas ärmlichen poetischen leistungen Kennedys und hat für die erklärung der schlecht überlieferten denkmäler viel getan.

Die betätigung Schippers als herausgeber ae. und me. denkmäler kam dann in hervorragendem maße seiner erneuerung eines altbewährten behelfes für akademische übungsstunden zugute. Nach dem tode Zupitzas wurde die bearbeitung der fünften auflage des bekannten lesebuches[1]) seinem nachfolger im Wiener lehramt übertragen, und die ausgestaltung dieses werkes ist Schipper durch fast zwanzig jahre eine herzenssache gewesen. Zwei gesichtspunkte wurden ihm bei der erweiterung des lesestoffes maßgebend: das buch sollte fortan nicht nur sprachdenkmäler zur grammatischen behandlung bieten, sondern mehr als bisher eine blütenlese aus der ae. und me. literatur darstellen, es sollte ferner zu einem hilfsmittel für vorlesungen über metrik ausgebaut werden. So ist die zahl der texte gleich in der fünften auflage erheblich gestiegen, von den folgenden ausgaben ist die sechste stärker, die siebente und neunte unwesentlich vermehrt worden. Alle aber weisen im text wie im wörterbuch weitgehende besserungen auf, und seine letzten kräfte wandte der schwerkranke an die ausarbeitung der elften auflage, die mit einem neuen glossar demnächst erscheinen wird; zwei dankbare schüler haben ihren lehrer unterstützt, wenn ihm zuzeiten die hand ermüdete und das auge versagte.

Auf dem weiten felde der englischen literatur haben es scharf umrissene charakterköpfe dem verewigten meister vor allem angetan. Durch eine art wahlverwandtschaft, meine ich, wurde Schipper zu dem kernigen, mannhaften Dunbar hingezogen, der gleich seinem deutschen verehrer nie zögerte, die einmal erkannte wahrheit furchtlos und ohne ansehen der person zu vertreten. Einen unbeugsamen richter der mißbräuche und auswüchse seiner zeit lernte Schipper in diesem Schotten kennen, zugleich aber eine frohnatur, der es nicht lag, mit der bitterbösen miene des starren sittenrichters zu urteilen, und auch diese seite seiner veranlagung klingt im wesen des biographen an, dem die musen zu allem tiefsittlichen ernst das geschenk des frohsinns und des richtigen gefuhls für echten humor in die wiege legten. Wie es Schipper prächtig ver-

---

[1]) *Alt- und mittelenglisches übungsbuch.* Mit einem wörterbuche von Julius Zupitza. Fünfte bis zehnte auflage bearbeitet von J. Schipper. Wien und Leipzig 1897—1912.

stand, einem weitern leserkreise die bekanntschaft mit launigen schöpfungen Altenglands zu vermitteln, etwa mit den volkstümlichen scherzspielen in den misterien [1]) oder mit der höfisch verfeinerten schalkhaftigkeit eines Chaucer [2]), so war auch das gelingen seines buches über Dunbar von vornherein gesichert, und es entstand eines der frischesten, anziehendsten werke [3]) des verewigten, gleich wertvoll durch das fesselnde lebensbild wie durch die behandlung der schöpfungen jenes beweglichen geistes, dessen eigenart hier im zusammenhange mit der meisterhaft geschilderten literarischen und kulturellen entwicklung seines volkes erfaßt wird.

Die schottische literatur ist an solchen prächtigen erscheinungen nicht eben reich, und erst dreihundert jahre nach Dunbar wurde wieder ein großer dichter nördlich vom Tweed geboren, seinem älteren landsmann mindestens ebenbürtig an humor und satirischer veranlagung, ihm weitaus überlegen an gemütstiefe. Diesen wesensmerkmalen Robert Burns' in einer akademierede [4]) zur feier der hundertsten wiederkehr seines todestages gerecht zu werden, war Schippers bemühen, vor allem aber betonte er eindringlich, daß die zaubergewaltige erweckung heimischer sangesweise keinem gelehrten, keinem modepoeten, sondern einem schlichten bauernsohn gelang, der aus dem gefühle innigsten zusammenhanges mit seinem volke dichtete.

Was Schipper zur Shakespearekunde beisteuerte, trägt wieder ganz und gar den stempel seines geistes. Als zu ende der achtziger jahre der Baconrummel viel von sich reden machte, da mußte einem manne von der geradheit und gediegenheit seines wesens und wissens die geduld reißen: in schneidiger darstellung, die schlag auf schlag die wohlgezielten hiebe anbringt, legte er die ganze haltlosigkeit, verkehrtheit

[1]) *Der humor in den Wakefielder weihnachts- und sonstigen mysterienspielen* (Österreichische rundschau 17, 436 ff., 1908).

[2]) *Altenglische humoristen. Geoffrey Chaucer* (Österreichische rundschau 1883, heft 6; 1884, hefte 10—12; vgl. auch Neue Freie Presse 1882 (19. bis 20. Juni, 29. Juli, 18. August, 14. Oktober). Umfangreiche vorarbeiten zu einer *Geschichte des englischen humors* fanden sich in Schippers nachlaß.

[3]) *William Dunbar. Sein leben und seine gedichte.* Berlin 1884.

[4]) *Gedenkrede auf Robert Burns.* Wien 1896 (Almanach der kais. akademie der wissenschaften bd. 46, 311 ff. und Beiträge u. studien zur engl. kultur- u. literaturgeschichte, Wien 1908, s. 248 ff.).

und innerliche verlogenheit einer strömung dar, die seit den fünfziger jahren dem ansehn der anglistik so sehr geschadet hat[1]), und weil der hydra immer neue köpfe wuchsen, hat ihr Schipper noch einige mit scharfen streichen vom leibe getrennt[2]).

Mit demselben hohen geiste der wahrheit und ehrlichkeit, der bei der abwehr des Baconschwindels dem verblichenen die feder führte, hatte er sich verbündet, als es galt, das andenken eines vielgelästerten dichters zu verteidigen, und Schippers tiefsittliche, männlich freie, jedem muckertum abholde eigenart gibt sich vielleicht nirgends schöner kund als in einem aufsatze *Lord Byron und die frauen,* wo der markige, in sich gefestigte sohn des Friesenlandes über einen dichter des weltschmerzes, des zerrissenen herzens von der höhe seines ethischen standpunkts durchaus maßvoll urteilt[3]).

Unter den nachshakespearischen dramatikern hat Shirley frühzeitig die aufmerksamkeit Schippers erregt; sein buch[4]) über diesen mit unrecht vernachlässigten dichter ist, wie der verfasser selbst hervorhebt, keineswegs abschließend und bietet hauptsächlich zergliederungen, bewertungen der einzelnen stücke, doch auch eine ganz vortreffliche, zusammenfassende würdigung Shirleys. Mit wehmut lesen heute schüler und freunde den eingang dieses werkes, welches das letzte buch Schippers bleiben sollte: »Wenn die winterszeit sich nähert« —

Schipper hat jederzeit die philologie im weitesten sinne als die wissenschaft von den gesamten geistigen strömungen eines volkes aufgefaßt und ist mit vorliebe auch den kulturgeschichtlichen entwicklungsfragen nachgegangen. Er gab uns einen lichtvollen aufsatz über die gesittung der Angelsachsen[5]),

---

1) *Zur kritik der Shakspere-Bacon-frage.* Wien 1889.

2) *Der Bacon-bacillus.* Zur beleuchtung des Shakspere-Bacon-unsinns älteren und neuesten datums. Wien und Leipzig 1896. — *Neue beiträge zur Shakespeare-Bacon-hypothese* (Österreichische rundschau 5, 102 ff. und 279 f.; Beiträge u. studien 153 ff.) — *Neue anti-Shakespeare-literatur* (Österr. rundschau 14, 448 ff.; Beiträge u. studien 184 ff.). — Vgl. auch Beiblatt zur Anglia VI 169 ff.).

3) Beiträge u. studien 307 ff.

4) *James Shirley. Sein leben und seine werke nebst einer übersetzung seines dramas "The Royal Master".* Wien 1911 (Wiener beiträge zur engl. philologie 36); s. 122—138 schon früher in der Festschrift für W. Viëtor (s. 129—145).

5) *Kulturzustände bei den Angelsachsen* (Österreichische rundschau 1883, heft 3; umgearbeitet in Beiträge u. studien 1 ff.).

er vertiefte sich in die bildungsgeschichte des englischen volkes und vermittelte uns in lehrreichen studien einsicht in die eigentümlichen einrichtungen der englischen universitäten und in ihre geschichte [1]); er schilderte mit größter anschaulichkeit das dorado der anglisten, die musterbibliothek des British Museum [2]), wo er selbst ungezählte stunden ernster arbeit verbracht hat, wo ihm über einer handschrift, einem seltenen buche die welt versinken konnte.

Aber Schippers natur war zu reich, als daß sie bei büchern und papier ihr volles genügen hätte finden können; wenn irgendeiner, war er dazu geschaffen, großzügig nach außen zu wirken. Die in stiller klause oder im büchersaal gewonnene einsicht als lehrer und wegweiser andern zu vermitteln, das war bei einer solchen kraftnatur eine notwendige ergänzung der beschaulicheren gelehrtentätigkeit.

Seine gedanken über den wirkungskreis eines akademischen lehrers hat Schipper in bündigen worten ausgesprochen, als er an der schwelle seines siebzigsten lebensjahres einige leider nur allzu kurze l e b e n s e r i n n e r u n g e n niederschrieb [3]): »Meinen beruf faßte ich in der weise auf, daß ich mir sagte, ich sei in erster linie der studenten wegen da und habe daher die verpflichtung, sie in möglichst weitem umfang in das mir anvertraute wissenschaftsgebiet einzuführen.« Was er sich so bei der übernahme seiner ersten lehrkanzel vornahm, hat er in den sechsundachtzig semestern seiner tätigkeit getreulich gehalten: seine vorlesungen umfaßten literaturgeschichte in der nötigen ausführlichkeit von den urzeiten bis ins 19. jahrhundert, historische grammatik, metrik, dazu noch treffliche auslegungen von Chaucer, Spenser, Shakespeare, Milton, Dryden, Pope, Byron, und die von ihm ausgestreuten anregungen fielen auf fruchtbaren boden. Ich zähle acht hochschullehrer, welche sich dankbaren sinnes als s e i n e s c h ü l e r bekennen, die zahl seiner an mittelschulen wirkenden einstigen hörer geht in die hunderte; da die andern universitäten Österreichs viel später als Wien lehrkanzeln für englische philologie erhielten, und da in der reichshauptstadt naturgemäß die hörerschaft besonders rasch, bis auf die zahl von etwa zweihundert, anwuchs, sind wohl

---

[1]) Beiträge u. studien 28—117; Grenzboten II (1875) s. 133 ff.

[2]) Beiträge u. studien 118 ff.

[3]) *Aus meinem leben* (Neue Freie Presse vom 19. und 20. Juni 1912).

reichlich drei viertel aller gegenwärtig in unserm lande tätigen lehrer der englischen sprache durch Schippers schule gegangen.

Zwei bleibende denkmäler legen von den innigen und fruchtbringenden beziehungen zwischen dem meister und seinen schülern zeugnis ab, die *Wiener beiträge zur englischen philologie*[1]), von Schipper als ersatz für die hierzulande nicht üblichen gedruckten dissertationen ins leben gerufen, von ihm zwanzig Jahre lang betreut und durch alle fährlichkeiten gesteuert, dann die zur feier seines sechzigsten geburtstages überreichte stattliche festschrift, die erste derartige widmung an einen deutschen anglisten[2]).

Schipper verstand es aber auch wie selten einer, seine hörer auf die bedürfnisse des sprachunterrichts hinzuweisen und der verbindung zwischen wissenschaft und schule das wort zu reden. Oft äußerte er im gespräch sein bedauern, niemals an einer mittelschule gewirkt zu haben; aber diese lücke hatte er längst durch vertiefung in die fragen des praktischen unterrichts und durch den gern aufgesuchten umgang mit schulmännern ausgefüllt. So war er hervorragend berufen, an der ausgestaltung des betriebes der neuern sprachen an unsern realschulen mitzuwirken und die schon in der neunten these seiner dissertation erhobene forderung nach der aufnahme des Englischen und Französischen in den lehrplan des gymnasiums kräftig zu vertreten[3]), wie er ja auch seine weithin vernommene rektoratsrede[4]) der eindringlichsten darlegung des bildungswertes der neueren sprachen widmete. Ihm, der zu andern bürden im jahre 1898 auch das schwere und zeitraubende amt eines vorsitzenden der prüfungskommission auf sich nehmen mußte und stets ein geschätzter berater der schulbehörden war, verdanken wir es hauptsächlich, daß die unterrichtsverwaltung fortbildungskurse für die lehrer der lebenden sprachen ein-

---

[1]) Früher die *Wiener beiträge zur deutschen und englischen philologie*, 3 bde., 1886—1888.

[2]) *Beiträge zur neueren philologie. Jakob Schipper zum 19. Juli 1902 dargebracht.* Wien und Leipzig 1902.

[3]) Vgl. u. a. Zeitschrift für das realschulwesen 33, heft 5 (1908); Engl. studien 24, 416 ff.; Die neueren sprachen 2, 243 ff.; Verhandlungen der 42. versammlung deutscher philologen und schulmänner (1894) s. 137 ff.; Neue Freie Presse 16.—17. April 1903, 1. Juni 1907.

[4]) *Alte bildung und moderne kultur* (Die feierliche inauguration des rektors der Wiener universität für das studienjahr 1901/2, s. 47 ff.).

richtete, daß sie zur anleitung der im ausland weilenden kandidaten geeignete persönlichkeiten in Oxford und Paris anstellte und eine neue mittelschultype ins leben rief. Es soll ferner dem verewigten immer unvergessen bleiben, wie er uns im jahre 1894 im Wiener Neuphilologischen Verein einen mittelpunkt für die bestrebungen der neusprachler schuf und diese körperschaft als ihr langjähriger obmann instand setzte, sich in allen unterrichtsangelegenheiten eine gewichtige stimme zu erwerben. Wenn dieser verein schon 1898 den Neuphilologenverband nach Wien zu gaste bitten konnte, war dies wiederum ein verdienst Schippers, der wohl ein jahr unablässiger arbeit dem gelingen dieser tagung opferte, wie er auch bei den meisten andern versammlungen des verbandes anwesend war und die beratungen emsig förderte.

Außerhalb des anglistischen gebietes hat Schipper vor allem seinen Goethe genau gekannt; in einem schönen aufsatz [1]) behandelte er das verhältnis des altmeisters zu der sonettenform sowie die persönlichen beziehungen dieser gedichte, und öfters leistete er der forschung durch berichte über die veröffentlichungen der Goethegesellschaften Englands gute dienste [2]). —

Ein band Goethe lag auch vor meinem unvergeßlichen lehrer, als ich ihn zum letzenmal sah. Es waren die Zahmen Xenien, und einen dieser sinnsprüche hieß Schipper mich lesen, nachdem er mit einer ihm sonst fremden wehmut in rückblicken sich ergangen hatte:

> Von jahren zu jahren
> Muß man viel fremdes erfahren;
> Du trachte, wie du lebst und leibst,
> Daß du nur immer derselbe bleibst.

Ich erfaßte, was Schipper durch seinen lieblingsdichter mir sagen wollte, und erinnerte ihn, daß er ein ähnliches dichterwort, Shakespeares »Dies über alles: sei dir selber treu«, der studentenschaft am schluß seiner rektoratsrede zugerufen hatte. Wer wäre auch zu solcher väterlicher mahnung mehr berechtigt gewesen als der teure mann, der in vorbildlicher festigkeit sich

---

[1]) *Über Goethes sonette* (Publications of the Modern Language Association of America, Vol. XI, No. 3).

[2]) Chronik des Wiener Goethe-vereins II, nr. 4; IX nr. 4.

allen schädigenden einflüssen von außen zeitlebens verschlossen und dafür die eigenkräfte seines reichen gemüts um so herrlicher entwickelt hatte? Nichts schwaches, halbes, geistig unfreies ließ er an sich herankommen; was ihm wesensfremd war, alle kleinlichkeit, unaufrichtigkeit, stieß er mit bestimmtheit, wenn nötig, mit einer gewissen schroffheit ab, wie er anderseits alle menschen ehrlicher gesinnung und guten willens mächtig anzog und männer wie Felix Dahn, Alfons Kissner, Henry Goudy zu seinen vertrauten freunden zählte. Ja, im verstandesmäßigen schaffen nicht minder wie in seinem innenleben ist Schipper sich selbst stets treu geblieben: als gelehrter und mensch gleich vornehm, weitherzig und neidlos, ließ er sich in der wahl seiner forschungsgebiete wie bei der ausführung der schweren aufgaben und bei der beurteilung wissenschaftlicher leistungen von denselben kräften leiten, die auch für seine lebensführung allzeit maßgebend waren; alle die fäden, welche vom mann zum werke leiten, waren in der tiefe eines edlen und rechtlichen herzens verankert. Und dieses große herz schlug ebenso warm für jeden einzelnen von erprobtem wert und ehrlichem streben wie für die gesamtheit jenes volkes, dem einst die weltgeschichte die anerkennung unbedingter rechtlichkeit und titanenhafter kraftentfaltung auch für die gegenwärtigen zeitläufte wird zubilligen müssen; es schlug in heller begeisterung für das deutschtum, dessen rechte er in seiner zweiten heimat mit so manchem guten und ernsten worte verteidigte.

Mit herbem schmerze mußte Österreich den einwanderer aus Deutschlands norden nach fast vier jahrzehnten ziehen lassen, als an ihn der ruf erging, den keiner ablehnen kann. Aber Jakob Schipper hat auf dem felde der wissenschaft und unseres schulwesens so tiefe furchen gezogen und so keimkräftige körner hineingesenkt, daß mit jeder aufsprießenden saat das andenken des helläugigen säemanns sich erneuern wird.

Prag, im März 1915. R. Brotanek.

BESPRECHUNGEN.

SPRACHGESCHICHTE.

C. W. M. Grein, *Sprachschatz der angelsächsischen dichter*. Unter mitwirkung von F. Holthausen neu herausgegeben von J. J. Köhler. Heidelberg, C. Winter, 1912—1914. 897 ss. Pr. M. 22,—, geb. M. 23,50.

Mit der neuherausgabe von Greins unentbehrlichem sprachschatz haben herausgeber und verleger der wissenschaft des Altenglischen einen dienst erwiesen, der an praktischer bedeutung nicht gut überboten werden kann. Es ist nicht zuviel gesagt, wenn man davon, daß hier das notwendigste handwerkszeug jedermann in die hand gegeben wird, geradezu einen aufschwung der angelsächsischen studien erwartet. Auch die art und weise, wie konservativ im ganzen, aber fortschrittlich namentlich in rein praktischer hinsicht, mit dem ehrwürdigen zeugnis uneigennützigen deutschen gelehrtenfleißes umgegangen ist, wird gewiß auf allgemeine billigung stoßen. Die vorsichtige art, wie der stand der forschung bei der korrektur berücksichtigt ist, verdient gleichfalls große anerkennung. In zwei allgemeinen punkten nur wird der benutzer wünschen, daß energischer gebessert wäre. Der erste betrifft die auf s. 873 einsetzenden 'Berichtigungen und nachträge'. Es wäre äußerst wünschenswert gewesen, sie in den text hereinzuarbeiten. Daß vornehmlich die sämtlichen belege aus dem gedicht 'Vom jüngsten tage' bei Grein nicht vorhanden sind, ist ein unliebsamer schönheitsfehler. Schon die benutzung des Bosworth-Toller wird durch die notwendigkeit von supplementen erschwert, um so dankbarer wäre man hier gewesen, nicht so viele wege doppelt gehen zu müssen. Der zweite punkt aber betrifft die lateinischen übersetzungen. Seit dem erscheinen des Greinschen werkes (1864) ist die kenntnis des Lateinischen sehr wesentlich zurückgegangen, und die altphilologische schulung auch der humanistischen gymnasien

entläßt den abiturienten mit einer sehr wesentlich geringeren 'copia verborum' als früher. Ich glaube deshalb nicht fehlzugehen mit der vermutung, daß selbst benutzer dieses buches, die von der schule ein sehr viel gründlicheres wissen im Lateinischen als ich mitgebracht haben, für zahlreiche bedeutungsangaben in ihm wieder ein lateinisches lexikon notwendig haben. Im durchschnittsseminar an unsern hochschulen wird schwerlich jemand wissen, was zb. *pruina*, was *sepimentum*, was *grunnire* heißt. Hier hätte also vielleicht der bearbeiter besser getan, den veränderten zeitverhältnissen rechnung zu tragen. Es ist schade, wenn der weg zu den quellen noch durch unnötige hindernisse erschwert wird. — Zu einer reihe von stellen im glossar gedenkt sich der ref. an anderem ort ehestens ausführlicher zu äußern. Hingewiesen sei noch auf folgende druckfehler:

unter *an* lies *hine* statt *pine* (s. 22, 5),
unter *bilhete* lies *ic* statt *is*,
unter *blæst* lies *bædweges* statt *bædweges*,
unter *broga* streiche Jul. 196,
unter *burg-hlid* lies Gen. 2159 *beorh-* statt *burg-*,
unter *dead* lies *fedan* statt *fedan*,
unter *earm* streiche Cri. 17,
unter *egesa* lies statt *eacne egesan unrotnisse* richtig: *egna egesan; unrotnesse* (s. 158, 2. spalte),
unter *eord-weall* füge hinzu: Beow. 2957 *beah eft þonan eald under eord-weall*,
unter *fæt* (*vas*) füge hinzu *wundor-fæt*,
unter *feor* füge hinzu *edelrihte feor* Gudl. 187,
unter *greot* lies *greote* statt *graote* Phön. 267,
unter *gryre* lies *gefremede* statt *gepremede*,
ebenda lies *on Grendles* statt *in* . . .,
unter *gyrdwite* lies *andsaca* statt *andraca*,
unter *hildewoma* lies *beotast* statt *beotest*,
unter *hlid* lies statt *stealc hlido* 58[3] vielmehr 93 (Gn. S8)[7],
ebenda lies Andr. 843 mit HS *hleodu* statt *hleodum*,
unter *hlynsian* lies *wudu* statt *wadu* mit HS,
unter *hrim* lies *on hrime setest* statt *sette*,
unter *mearc-pæd* lies *Mambre* statt *Membre* (siehe Wülker II s. 36),
unter *lof* lies *leodgiddinga* statt *leodgiddinga*,
ebenda entspricht dem 1) kein 2),
unter *nearu-cræft* lies *neah* statt *peah*,
unter *riht* (s. 555, z. 5 v. o.) lies *Bethleme* statt *Beihleme*,
unter *standan* (s. 632, sp. 2, 2) lies *gaste* statt *gæste* Dan. 525,
ebenda lies statt *incubrit* vielmehr *incubuit*,
unter *swæs* (s. 651 z. 4 v. o.) streiche *odde*,
unter *sudan* lies *Sigelwara* statt *Sigelfara*,

unter *sud-east:* Ein *sud-east* gibt es nicht, der text hat *sud and east,*
unter *stund* setze bei *he me her stundum* etc. das *he* in klammern,
ebenda lies *ored* statt *orod,*
ebenda lies *on steale* statt *en steale,*
ebenda lies *rede þrymful* statt *hrede,*
unter *wælgryre* lies *stodan* statt *stodon,*
unter *weder* lies *wearm* statt *weram,*
unter *weman* lies *leodgiddinga* statt *lofgiddinga,*
ebenda setze komma nach *worhte* und nach *wemde,*
unter *woma* fehlt El. 19,
unter *wordriht* lies *habbaþ Moyses* statt *habbad Moses,*
ebenda lies *wrætlico* statt *wrælico.*
Im nachtrag unter *gryre* fehlt De die jud. 8.

Welche möglichkeit gibt es für den benutzer, festzustellen, was die abkürzung Ps. Th. bedeutet?

Jena. L. L. Schücking.

Morgan Callaway jr. (Professor of English in the University of Texas), *The Infinitive in Anglo-Saxon.* Published by the Carnegie Institution of Washington; Washington 1913. XIII + 339 ss. nebst 5 ss. statistik.

Die syntaktische forschung ist in neuester zeit durch eine reihe von wertvollen arbeiten bereichert worden, die das wissenschaftliche streben auf englischem gebiet jenseits des Atlantischen ozeans in ein günstiges licht setzen. Zu den hervorragenderen leistungen amerikanischer provenienz gehört ohne frage auch vorliegende umfangreiche und tiefgründige untersuchung über den infinitiv im Angelsächsischen. Sie greift weit aus, zieht die übrigen germanischen dialekte mit in die betrachtung, geht auch auf indogermanische probleme ein und verarbeitet ein ungemein reiches material, durch welches der infinitiv in allen bedeutungen, stellungen und funktionen im satz, samt einer menge von einschlägigen einzelfragen in vielseitige beleuchtung gesetzt wird. Überall bekundet sich das streben, die frage restlos zur darstellung zu bringen. Der stoff ist klar und übersichtlich geordnet, und die zusammenstellung wertvoller belege wird für die weitere forschung auf mittelenglischem gebiet eine sichere grundlage abgeben. Sie sind um so willkommener, als die historische grammatik gerade auf diesem gebiet noch wesentliche lücken aufweist, die auch durch eine reihe von spezialarbeiten nicht ausgefüllt worden sind. Verständigerweise scheidet verf. zwischen poesie und prosa. Er ist bestrebt, heimisches wachstum von fremden nachbildungen sorgsam zu

sondern, er berücksichtigt stets die stellung der betreffenden wortform im satz und scheidet konsequent zwischen dem flektierten und nichtflektierten infinitiv, deren verhältnis zueinander naturgemäß den kernpunkt der ganzen frage ausmacht. Was kontamination und attraktion in konstruktion und wortform zu bedeuten haben, weiß und würdigt er. Besondere schwierigkeit bot die Abschätzung des lateinischen einflusses auf die englische syntax, die namentlich in der verbindung des akkusativs mit infinitiv zutage tritt. Die konstruktion ist jedenfalls heimisch englisch, hat aber unter lateinischem vorbild sich wesentlich erweitert. Daß nach unpersönlichen ausdrücken (*gebyređ, gedafenađ*) die konstruktion des akkusativs mit infinitiv als heimisches sprachgebilde nicht bestanden hat, war längst zu vermuten. Verf. zeigt, daß da, wo die konstruktion auftritt, sie unter lateinischem einfluß steht (s. 124).

Die sekundäre litteratur hat Callaway in einem umfang benutzt, dem ziel und zweck des ganzen nicht immer zu entsprechen scheinen. Es sind autoren zu worte gekommen, deren urteil der wissenschaft gleichgültig ist. Allein die, die jeweilige frage fördernde literatur sollte in die diskussion hereingezogen werden. Auf vollständigkeit der registrierung von ansichten und meinungen muß im interesse des wissenschaftlichen fortschrittes verzichtet werden. Es ist pflicht, überflüssigen ballast abzustoßen, und der Amerikaner kann ihr vielleicht eher entsprechen als der Deutsche.

Auf ausblick in die späteren entwicklungsstadien hat verf. grundsätzlich verzichtet. Wenn in wichtigeren fragen, wie bei behandlung der konstruktion von *āhte* 'ought' (s. 79 ff.), von *me is gepūht* (s. 73), die im Frühneuenglischen noch weiterlebt als *metoughts* (s. 73), oder bei besprechung des infinitivs nach verben der bewegung (*he cōm faran*) s. 90 und s. 195 ff. auf die jüngere sprachentwicklung mit nur wenigen worten verwiesen worden wäre, so hätte das ganze an reiz und gehalt jedenfalls gewonnen. Man erwartet dies besonders da, wo das Neuenglische wichtige aufschlüsse gibt. So erscheint der infinitiv nach verben der bewegung in zweierlei gestalt im Neuenglischen. Der altenglische typus *he cōm gangan* wird wiedergegeben durch ein partizip präsens (*he came walking*), wenn der infinitiv das eigentliche prädikat des satzes ist. Bezeichnet dagegen der infinitiv eine tätigkeit, die neben der bewegungstätigkeit einhergeht oder in sie eingreift, so daß die beiden verbalbegriffe prädikativ sind, so entsprechen dem typus

gewāt him sēcan zwei formen der neueren sprache: *he went to look for* (*it*) oder *he went and looked for* (*it*), je nachdem der infinitiv final ist oder nicht. *Went* kann sich in letzterem falle einem auxiliar nähern. Die konstruktion ist heute besonders im imperativ geläufig: *go* (*come*) *and see. go and get it.* Sie läßt sich vergleichen mit sätzen wie *it is nice and quiet.* wo *nice and* lediglich adverbial das prädikat bestimmt. Beide formen konnten sich da entwickeln, wo der an erster stelle stehende verbal- resp. adjektivbegriff bereits ganz oder teilweise in dem folgenden prädikat enthalten gedacht wird. Ein rhythmisches bedürfnis, das auf eine trennung ursprünglich gleichwertiger und wohl auch gleichtoniger, unmittelbar aufeinander folgender begriffe abzielte, hat jedenfalls diese konstruktion herausbilden helfen.

Doch, ich möchte nicht undankbar erscheinen und betone deshalb nochmals mit nachdruck, daß die Arbeit von Callaway jr. sich als eine leistung präsentiert, die an gründlichkeit und wissenschaftlichem wert neben den besten ihrer art steht. Sie wird von jedem mit vorteil benutzt werden.

Tübingen, Februar 1915. W. Franz.

Otto Jespersen, *A Modern English Grammar on Historical Principles*. Part II: *Syntax*. First Volume. Heidelberg, Winter, 1914. XXVIII + 486 ss. 8°. Preis geh. M. 9,—, Lwb. M. 10,—.

Derselbe, *Större engelsk Grammatik på historisk grundlag.* II: *Syntax*. Förste Afdeling. Kopenhagen, Gyldendalske Boghandel, 1914. 265 ss. 8°.

Der erste band der groß angelegten Neuenglischen grammatik Jespersens erschien 1909; er behandelte bekanntlich die lautlehre ("Sounds and Spellings")[1]). Die eigenschaften, die den verfasser in seinem ersten band besonders kennzeichneten, scharfsinn, originalität, kühnheit, finden sich auch im zweiten band in vollem maße wieder. Nur möchte ich glauben, daß Jespersen im zweiten band mit noch größerem erfolg seinen problemen nachgegangen ist als im ersten. In dem uns jetzt vorliegenden teil kann ich wenigstens keine vom verfasser verfochtene theorie nachweisen, die ich un-

---

[1]) Vgl. die besprechungen von A. Schröer, Deutsche literaturzeitung 1910 sp. 1507 ff.; E. Köppel, Anglia beibl. 20, 362 ff.; E. Ekwall ebd. 21, 321 ff.; Horn, Anglia 39, 357 ff.; A. Western, E. St. 42, 264 ff.

bedingt als bedenklich hinstellen möchte[1]). Und doch wäre gerade von einem buche, das mit einer solchen selbständigkeit, einem so kühnen flug der gedanken geschrieben ist, manches versehen zu erwarten.

Die syntax, wie sie im allgemeinen getrieben wird, kann kaum darauf anspruch machen, ein besonders unterhaltender gegenstand genannt zu werden. Jespersen hat durch sein neues buch der philologischen welt gezeigt, daß ein lehrbuch der syntax nicht langweilig zu sein braucht. Die lebhafte und geistreiche darstellungsweise des verfassers sorgt dafür, daß man die lektüre niemals ermüdend findet, und man braucht nicht syntaktiker von beruf zu sein, um erklären zu können, daß es ein wahrer genuß ist, das buch zu lesen. Und hierin liegt m. e. einer der hauptvorzüge der arbeit: sie bedeutet nicht nur eine wirkliche förderung unserer erkenntnis auf dem gebiet der syntax, sondern sie bietet auch, vor allem indem sie einen als langweilig verschrienen gegenstand interessant und anziehend macht, dem studium und der weiterforschung die vielfachsten anregungen. Dadurch muß sie dem angehenden Anglisten doppelt nützlich werden.

Der jetzt abgeschlossene teil enthält nur einen abschnitt der syntax. Die fortsetzung wird u. a. das objekt und das prädikativ behandeln.

Es soll im folgenden nur ein sehr kurzer bericht über den inhalt des buches gegeben werden; dabei werden nur die kapitel, in welchen besonders bemerkenswerte neue theorien dargelegt werden, etwas ausführlicher zur sprache kommen.

In einem einleitenden kapitel wird der begriff der syntax kurz erläutert; im übrigen werden hier die begriffe der satz- und redeteile, wortgruppen, phrasen usw. systematisiert. Der verfasser hat eine von der landläufigen ziemlich abweichende terminologie eingeführt, die besonders den bedürfnissen der englischen syntax angepaßt ist und die eine bequemere einteilung des stoffes bezweckt. Für den vorliegenden teil ist der abschnitt über "the three ranks" von besonderem gewicht: die hier eingeführten ausdrücke *principals, adjuncts, subjuncts* finden sich auf fast jeder seite wieder und gewähren dem verfasser einen anhalt bei der einteilung und behandlung des stoffes, der sich durch das ganze

[1]) Dagegen kann ich nicht mit allem, was in dem sonst so ausgezeichneten ersten teil geboten wird, ganz einverstanden sein. Den bedenken Horns a. a. o. muß ich im großen und ganzen beipflichten.

wie ein roter faden hindurchzieht. Es handelt sich hier um wörter des ersten, zweiten und dritten "Ranges" oder, wie der verfasser sich ausdrückt, "different ranks of words according to their mutual relations as defined or defining; in the combination *extremely hot weather*, weather may be called a primary word or a *principal*; *hot*, which defines *weather*, is a secondary word or *an adjunct*; and *extremely*, which defines *hot*, is a tertiary word or a *subjunct*". Die vorteile der terminologie kommen sehr oft zum vorschein. Um die frage zu beleuchten, zitiere ich hier wörtlich einen passus, wo Jespersen mit einem gewissen stolz sich über die bequemlichkeit seines systems äußert (s. 206, § 10. 86):

"I must be forgiven for calling the attention of the reader to the ease with which my new terminology allows me to deal with some phenomena, which had previously puzzled me a good deal. According to the usual terminology I should have had to say something like this: *what* is a substantival pronoun, which in *what branch* is made into an adjectival pronoun; in *what one* it must be equally adjectival, while at the same time it is substantivized by *one*. Or: *top* is a substantive; in *top branch* it has become an adjective or an adjective-equivalent, but in *the top one* this substantive that has become an adjective-equivalent is again substantivized. In stead of this I now say: *what* is always a pronoun and *top* is always a substantive; in *what happened?* and *the top fell down* they are principals, but in *what branch*, *what one*, *the top branch*, *the top one* they are adjuncts to the principals *branch* and *one*."

Die beiden interessanten kapitel "Number" und "The unchanged Plural" [1]), in welchen hauptsächlich die formen der beiden numeri besprochen werden, überspringe ich, um dem 4. kapitel "The meaning of Singular and Plural in Substantives" etwas mehr aufmerksamkeit zu widmen, in welchem die funktionen und der gebrauch der numeri der substantive eine, soweit ich urteilen kann, besonders selbständige behandlung finden, und denen sich drei neue kapitel (5—7) über den numerus, die ich hier auch ganz kurz streifen werde, anreihen. Jespersen teilt die plurale in mehrere kategorien ein: 1. *normal plurals*, zb. *horses*; 2. *plurals of approximation*, zb. *the sixties*; 3. *the plural of social inequality*, zb. *we* statt *I*; 4. *the differentiated plural*, zb. *airs*, *draughts*, *banns*, *colours* (flagge), in welchen der plural eine von dem singular abweichende bedeutung hat; 5. plurale wie *scissors*, *breeches*, *tongs*,

[1]) Ekwalls aufsatz über diesen gegenstand (Lund 1912) erschien erst, nachdem dieses kapitel abgeschlossen war, und ist vom verfasser absichtlich unberücksichtigt gelassen.

bowels, die einen zusammengesetzten gegenstand bezeichnen; 6. *collectives*, zb. *cattle*, *people*; 7. einige *mass-words*, zb. *dregs*, *measles*; 8. beispiele wie *men were deceivers ever*, in welchen der plural eine ganze klasse bezeichnet. Unter dem normalen plural werden solche fälle wie *the eighteenth and nineteenth centuries*, *the English and French nations*, *two and a half hours*[1]), behandelt, und dabei wird natürlich auch auf ähnliche fälle, in welchen der singular gebraucht wird oder früher gebraucht wurde, gewicht gelegt. Zu diesem abschnitt gehören auch beispiele wie *we made up our minds*, *people of limited incomes* (aber zb. *women with child*), *exchange seats* usw. ("characteristics of several individuals"), *Johns*, *Marys*, *Shakespeares* usw. Besonders eingehend werden die kollektiva in dieser beziehung untersucht, wobei das hauptinteresse selbstverständlich denjenigen, die lebende wesen bezeichnen, geschenkt wird, da nur diese als plurale behandelt werden können. zb. *my family are early risers* (aber *mine is an old family*), *the clergy were an opposed to the measure* (aber *a clergy that marries*), *the police themselves*, *abundance were killed*, *the court were unanimous*, *many cattle*, *twenty police*, *a staff of six clergy*, *people*, *folk* (und *folks*), *troop* (600 *troops* = 600 *soldiers*), *fry*, *youth*, *acquaintance*, *the enemy*, *the military*; zuletzt folgen einige bemerkungen über *many*, *few*, *a many*, *a few*.

Die kapitel 5—7 befassen sich auch mit der grammatischen zahl: *unification of plurals* (zb. *two elevens*, *two tens* = *two ten pound notes*, *by twoes*, *on an fours*, *three is no company*, *a weary six months*, *another two seconds*, *a whole twenty pounds*, *this two hours*, *another United States*), *masswords* (in sg. und pl.), *individualization and concretion* (zb. *a piece of furniture*, *information*, *money*, *advice*, *good luck*, *service*, *an act of kindness*, aber auch *kindnesses*, *weaknesses*, *hopes*), *the generic singular and plural* (zb. *man is mortal*, *a cat is not as vigilant as a dog*, *the dog is vigilant*, *dogs are vigilant*, *the English are a nation of a shopkeepers*), *common number* (wo interessante beobachtungen über "a form of number which is neither definitely singular or plural, which therefore leaves the category of number open or undetermined" mitgeteilt werden, zb. *who came?* *which do you choose?* *he gave alms*), *numerical metanalysis*, wo teils singulare, die zu pluralen geworden sind

[1]) Der verfasser erklärt den plural aus *two hours and a half*. Das ist kaum ganz richtig, denn man sagt auch *one and a half columns* (= 1 spalte + 1/2 spalte) usw.

(zb. *alms*, *riches* oder backformations wie *pea*, *cherry*, *riddle)*, teils plurale, die zu singularen geworden sind (zb. *truce*, *bodice*, *bellows*, *gallows*, *buttons*, *boots*, *means*) diskutiert werden, *number in secondary words* (besonders die kongruenz des prädikativs und des verbums: zb. *to be friends with*, *none are happy*, *none cares how*, *neither he nor I were given to reading)*, *number in first-words of compounds*, zusammenstellungen wie *two penny worth*, *number in genitival first-words*, *words referring to two* (zb. *both*, *other*, *either*, *neither*, *whether*, *which*, *each other*, *between*, komparative), *words referring to a definite number* (zb. *all*, *none*, *no*, *one another*, *among*, superlative).

Die zwei nächsten kapitel (8—9) behandeln die substantivierung mehrfachen sprachstoffes: adjektive, pronomina, adverben, phrasen, zitate und abkürzungen. Auch substantive von den typen *pick-pocket* und *afternoon* werden hier untergebracht. Am eingehendsten wird natürlich das substantivierte adjektiv behandelt.

Zu den interessantesten teilen des buches rechne ich den abschnitt über *one* in *a good one* (kap. 10: "The prop. word *one*"), der durch ein besonderes kapitel (11: "Adjectives as principals") über adjektiva ohne *one* (zb. *the impossible*, *the unknown*, *the wicked*, *the many*, *the poor*)[1]) ergänzt wird. Der ursprung der konstruktion und die älteren ansichten darüber werden hier besprochen. Die eigene erklärung des verfassers ist vielleicht neu, insofern sie von keinem anderen ausgesprochen worden ist; es fragt sich aber, ob nicht jeder, der über die frage nachgedacht hat, auf ähnliche gedanken gekommen ist. Die richtigkeit der erwägungen Jespersens liegt jedenfalls auf der hand; man darf aber nicht vergessen, daß, wie der verfasser selbst hervorhebt, hier sicherlich auch andere umstände mit in betracht zu ziehen sind. Jespersen sagt zur frage u. a.: "This (= the rise of combinations like a *good one)*, I think, is to some extent like the use of *it* in *it rains* or *I think it necessary to wait*, and like the use of *there* in *there was peace* or *let there be peace:* in all these cases a word becomes necessary because speakers are accustomed to have some word in that particular place: *it* and *there* take the place of a subject or of an object,

---

[1]) Daß wir es hier mit adjektiven und nicht mit substantiven zu tun haben, wird nach Jespersen dadurch bewiesen, daß sie von einem adverb, nicht von einem adjektiv bestimmt werden: *the really poor* (aber *the real paupers)*, *the relatively unknown* usw.

and similarly *one* takes the place usually occupied by a substantive. People were so accustomed to say *a good man, a great house,* etc., that they felt *a good* and *a great* as rather bald expressions; the ordinary balance was restored by saying *a good one, a great one.* Or we might perhaps rather say: the balance that was felt wanting in both ME. constructions *an (one, an, a) great* and *great an (one),* was restored by a blending of both." Jespersen weist auf ähnliche konstruktionen im Dänischen und Kapholländischen hin (dän. *sådan een,* kapholl. *das 'n mooie ene),* der wichtigste unterschied zwischen dem Englischen und dem Dänischen in dieser hinsicht ist aber der gebrauch des plurals *ones.* Jespersen hätte hinzufügen können, daß die schwedische umgangssprache auch diese eigentümlichkeit hat; es heißt da nicht nur *en sådan en, en rolig en,* sondern auch *sådana ena* 'such ones', *ni är ena roliga ena* 'you are funny ones'. Noch interessanter als die frage nach dem ursprung dieser konstruktion im Englischen ist ihre geschichte und ihr gebrauchsbereich im laufe der zeiten. Die darstellung wird durch die einführung zweier neuen termini, *anaphoric* ("if *one* refers to some word already mentioned") und *independent* ("if there is no such contextual reference"), wesentlich erleichtert. Schließlich wird die rolle untersucht, die dieses *one* in der ökonomie der englischen sprache gespielt hat, und die vorteile, die durch die konstruktion gewonnen sind.

Im 12. kapitel ("Relations between Adjunct and Principal") werden solche verbindungen von adjektiv + substantiv behandelt, die nicht in verbindungen vom substantiv + relativpronomen + verb. subst. + prädikativ verwendet werden können, zb. *an early riser,* das nicht als *a riser who is early* gedeutet werden kann; *early* in *an early riser* vertritt hier das adverb in dem satz *he rises early* und wird von Jespersen *a shifted subjunct—adjunct* genannt. Andere beispiele sind *the highest bidders, a perfect stranger, utter darkness* ("the adjective *utter* is never used except as a shifted adjunct corresponding to the adv. *utterly*") *a hard student, the almost impossibility, with approximate accurracy*[1]). Andere kategorien von *adjuncts,* die nicht in unmittelbarer beziehung zum *principal* stehen, sind 1. *partial adjuncts* ("in which the adjunct qualifies only the beginning of the following word"), zb. *a public schoolboy*[2]),

[1]) Vgl. deutsch *mit ziemlicher wahrscheinlichkeit* u. ä.

[2]) Vgl. deutsch *höhere töchterschule* u. ä.

the Pacific Islanders, a practical joker, a free churchman, a dirty clothes-basket[1]); 2. *compositional adjuncts* ("the adjective and substantive form a kind of compound"), zb. *a sick room, a Greek student* (= a student of Greek), *the poor law, a musical writer,* wozu noch andere kommen, die sich nicht so leicht klassifizieren lassen, zb. *her naked bed* (Shakespeare), das J. als "naked-bed" erklären möchte, *your absent time, in all my born days, the Upper Rhine* usw. Manche eigentümliche konstruktionen, besonders im Elizabethanischen English, werden hier des näheren erörtert. Ich vermisse hier beispiele wie *an electric fitter, a sanitary engineer,* die wohl eine klasse für sich bilden.

Sehr viel neues bietet das 13. kapitel ("Substantival adjuncts"), wo u. a. die alte streitfrage diskutiert wird, ob *cannon* in *cannon ball* ein adjectiv ist oder nicht. Solche fälle (J. nennt sie "first-words") stehen den adjektiven jedenfalls sehr nahe, und J. hat eine nicht geringe zahl von beispielen gesammelt, die zu wirklichen adjektiven geworden sind[2]). Sie haben denselben akzent als die adjektive, und wie diese sind sie unflektiert, sie können öfters mit adjektiven koordiniert werden (zb. *a long, lank, and skeleton hand*; *such ferret and such fiery eyes; the business and professional classes,* vgl. auch beispiele wie *a Boston young lady, a school Latin dictionary*); sie stehen öfter vor *one* (zb. *a cotton one, that dress is my best summer one)* und können von adverben bestimmt werden (zb. *a purely family gathering, on strictly party lines).* ja sie können bisweilen von ihrem hauptwort losgelöst werden (zb. *the national transactions, home and foreign, second-hand, Low Church).* Wenn wir es nicht mit wirklichen adjektiven zu tun haben, liegt jedenfalls "an approximation to, rather than the full attainment of, the adjectival status" vor — "and the development and free use of such substantival adjuncts forms one of the most characteristic traits of present day English". Zum schluß werden die in dieser stellung auftretenden eigennamen (zb. *the East India docks, a Japan*

---

[1]) Hierher gehören nach J. auch fälle wie *a sound sleeper* (zu *a sound sleep*) und wohl auch *a heavy sleeper* (s. 284). Sie wären demnach verschieden von *a heavy loser, a heavy drinker* u. dgl. (s. N.E.D. s. v. *heavy VIII).* Ist das ganz sicher? Vgl. *to sleep soundly* im N.E.D.

[2]) Diese können sogar kompariert werden, zb. *arch, cheap, chief, choice, coarse, dainty, weird,* ja endungen wie *-ly, -ness* annehmen, zb. *averagely, chiefly, matter-of-factness.*

table) besprochen[1]). Solche zusammenstellungen waren früher häufiger als jetzt (zb. *fair Verona streets, Rome gates).*

Die übrigen kapitel behandeln die adjectiva und pronomina. Wir finden hier zb. wertvolle auseinandersetzungen über adjektiva, die nur prädikativisch oder nur attributivisch gebraucht werden können, über ursprünglich prädikativische gruppen, die attributivisch gebraucht werden können (zb. *a pleasant enough occupation, a not-to-be forgotten day)*, zusammenstellungen wie *a lock-jaw business, a wash-hand stand, a go-ahead nation*, adverben als "adjuncts" (zb. *the then terms)*, "two adjuncts" (zb. *a calm little man,* aber *a little old man*), "adjective-subjuncts", (zb. *it is burning hot. an uncommon fine fellow; very* und *pretty*, die zu wirklichen adverben geworden sind), zusammenstellungen wie *moderate sized* und *moderately sized.* "post-adjuncts" (zb. *Blood-royal*[2]), *angels celestial. Prussia Proper, February last*). Auch die abschnitte über die pronomina enthalten manche feine und interessante beobachtungen.

Das buch enthält ein äußert reiches und wertvolles material, das mehr als fünf jahrhunderte umspannt, und das uns zur erklärung der verschiedenen erscheinungen die mannigfachsten aufschlüsse gewährt. Für die historische syntax des englischen dürfte es in mancher hinsicht geradezu von bahnbrechender bedeutung werden.

Der in dänischer sprache erschienene auszug *(Större engelsk Grammatik)* kann selbstverständlich außerhalb der nordischen länder kaum auf einen leserkreis anspruch machen. Das ist eigentlich schade, denn für das universitätsstudium eignet sich das buch trefflich, auch in seiner gekürzten form. Ich stelle mir vor, daß der auszug sich unter umständen sogar besser als die längere fassung zum lehrbuch eignet. Eine deutsche oder englische übersetzung hätte deshalb sicher eine gewisse existenzberechtigung.

Upsala. Erik Björkman.

---

[1]) Das beispiel *Egypt Exploration Fund,* in welchem nach Jespersen prof. Hempel *Egyptian* vorziehen möchte, soll nach *Palestine Exploration Fund* gebildet sein. Aber hier wäre *Egyptian* doch auffallend — es handelt sich ja hier um *a fund for the exploration of Egypt!*

[2]) Ich vermisse hier einen hinweis auf den afrz.-me. prototypus *saunke realle* (Morte Arthure), worüber das N.E.D. s. v. *sang royal* bescheid gibt.

Joseph Delcourt, *Essai sur la langue de Sir Thomas More d'après ses œuvres anglaises.* Paris, H. Didier, 1914. XXVIII + 471 ss.

Einem Franzosen begegnet man auf dem gebiet der englischen philologie recht selten, obwohl es gerade in den letzten zwei jahrzehnten an einer intimeren literarischen und sonstigen berührung zwischen England und Frankreich nicht gefehlt hat. Delcourt, der verfasser des vorliegenden buches steht nicht nur seiner nationalität nach, sondern auch in seiner arbeitsart und sprachlichen gesamtanschauung als eine vereinzelte erscheinung unter seinen mitforschern, die zum größten teile Deutsche und Engländer sind. Die deutsche art der sprachbehandlung ist ihm zu eng grammatisch, er vermißt ein weiteres ausgreifen und eine höhere synthese. Die anforderungen, die er an den sprachhistoriker stellt, entbehren gewiß nicht der berechtigung. Der standpunkt des grammatikers sollte ein möglichst hoher und weitschauender sein, syntax und fragen des stils sollten in engstem zusammenhang miteinander behandelt werden und der Ästhetik sollte der grammatiker nicht prinzipiell aus dem Wege gehen. Durch eine möglichst vielseitige betrachtung der sprache, vom wissenschaftlichen und künstlerischen standpunkt aus, kann die sprachforschung, auch in ihrem Wert für die Praxis, nur gewinnen.

Seiner auffassung der aufgabe entsprechend holt verf. denn auch weit aus. Er berichtet zunächst über den menschen Thomas More und sein werk, bespricht die für die arbeit benutzten texte und läßt dann eine analyse der sprache Mores nach laut, wortform, wortbedeutung und syntax folgen, an die sich ein längeres kapitel über den stil anschließt. Sehr dankenswert ist ein anhang, in dem eine reihe von briefen Th. Mores nach den originalen im British Museum wort- und formgetreu mitgeteilt werden. Auf sie folgt eine umfassende bibliographie der englischen werke Mores, und im anhang III stellt verf. dann unter beziehung auf das NED. die bei More vorkommenden Archaismen und Neologismen zusammen.

Es ist nicht zu leugnen, daß verf. seine aufgabe vielseitig angefaßt und mit großem Fleiß und warmem Interesse durchgeführt hat. Ob die ausführung in der ihm eigenen Art indessen ausreichende vorzüge hat, um andere von begrenzterer gesichtsweite, aber eindringenderer forschungsart zu einer anderen arbeitsmethode zu bekehren, möchte ich nicht ohne weiteres bejahen;

in Deutschland wohl kaum. Wir sind nun einmal an eine nüchterne forschungsmethode, scharfes urteil und unpersönliche Darstellungsart gewöhnt, und die wissenschaft ist bis jetzt nicht schlecht dabei gefahren. Je wissenschaftlicher ein Buch ist, um so weniger pflegt die person des autors hinter ihm sichtbar zu sein. Der standpunkt des forschers darf jedenfalls nicht so hoch gewählt werden, daß das auge nicht scharf genug sieht, um einzelheiten richtig zu werten. Auf den inhalt des buches im einzelnen möchte ich nicht näher eingehen, da ich in vielen dingen einen grundsätzlich verschiedenen standpunkt einnehme. Jedenfalls war es mir interessant, das sehr fleißige buch des für seine sache begeisterten Franzosen kennen zu lernen.

Tübingen, 10. Februar 1915. W. Franz.

LITERATURGESCHICHTE.

Karl Brunner (Dr. phil., Innsbruck), *Der mittelenglische versroman von Richard Löwenherz.* Kritische ausgabe nach allen handschriften, mit einleitung, anmerkungen und deutscher übersetzung. (Wiener beiträge zur englischen philologie, bd. 42.) Wien u. Leipzig, W. Braumüller, 1913. 8°. VIII + 604 ss.

Es ist nicht das erstemal, daß uns dieses in mancher hinsicht merkwürdige gedicht in einer neueren ausgabe geboten wird; vielmehr ist es bereits 1811 von Weber in den Metrical Romances nach einer der jüngeren hss. veröffentlicht worden, wozu Kölbing in den Engl. st. VIII 115 nachträge lieferte, wie auch auszüge, inhaltsangaben und quellenuntersuchungen von G. Ellis, F. Jentsch (Engl. stud. XV 161 ff., XVI 142 ff.), G. Paris (Romania XXVI 353 ff.), Needler (Richard Cœur de Lion in Literature, Lpz. 1890) u. a. vorliegen. Aber es fehlte noch an einer kritischen ausgabe, die alle vorhandenen hss. berücksichtigte, sprache und vers genauer darstellte und die früheren untersuchungen zusammenfaßte. Dieser schwierigen aufgabe hat sich K. Brunner mit vielem fleiß und in umsichtiger weise unterzogen, wofür wir ihm zu dank verpflichtet sind, wenn in manchen einzelheiten auch ausstellungen zu machen sein werden.

Die schwierigkeit bestand im wesentlichen darin, in den mehrfach voneinander abweichenden überlieferungen die später hinzugefügten bestandteile von den ursprünglichen zu sondern und daraufhin das ganze zu einem grundtext zu vereinigen. Von den uns be-

kannten hss. dieser historischen romanze gehören nämlich fünf einer älteren, kürzeren form, *b*, an: 1. das Auchinleck-ms. (erstes viertel d. 14. jhs.), hier *L* genannt; 2. ein Egerton-ms. *(E)*, aus dem ende des 14. jhs.; 3. ein Harl.-ms. *(H)* aus dem 15. jh.; 4. eins im College of Arms *(A)* aus d. ersten hälfte d. 15. jhs., und 5. ein Douce-ms. *(D)* aus dem späten 15. jh. Zwei hss. — 6. ein Gonville and Caius-ms. aus dem 15. jh. *(C)* und 7. ein Additional-ms. *(B)*, im späten 15. jh. entstanden — und zwei, doch fast gleichlautende drucke des Wynkyn de Worde (1509 und 1528) *(W)* übermitteln die jüngere, vollständige fassung, *a*. Nun ist es aber ein übelstand, daß keine der hss. der *a*-gruppe uns lückenlos überliefert ist, und daß diese an mehreren stellen erheblich vom *b*-text abweichen. Um diese verhältnisse deutlicher zu machen, möge folgende übersicht dienen:

I. (1—34) Einleitung und hinweis auf die franz. quelle, vorhanden in *a*, fehlt in *b*, nur L bietet sie in teilweise veränderter versform (E beginnt erst v. 1857).

II. (35—240) Fabelhafte abstammung Richards *a*, fehlt *b*.

III. (241—610) Turnier von Salisbury *a*, unvollst. und verändert *b* (d. h. D; H und A beginnen etwas später).

IV. (611—650) Pilgerfahrt Richards, *a* = *b* (nicht in L, das erst v. 1287 wieder einsetzt).

V. (651—1269) Gefangenschaft in Deutschland, 1. (—737) gefangennahme *a*, abweichend (—722) *b*; 2. (—880) kampf mit dem königssohn *a*, meist = *b*; 3. (—927) liebschaft mit der königstochter *a*, meist = *b*; 4. (—1018) rache des königs *a*, erheblich kürzer *b*; 5. (—1118) kampf mit dem löwen *a*, teilweise verändert *b*; 6. (—1269) auslösung Richards und heimkehr *a*, kürzer und verändert *b*.

VI. (1270—1436) Rüstung zum kreuzzug *a*, v. 1287—1289, 1310—1342 L, fehlt sonst *b*.

VII. (1437—1666) Rachezug nach Deutschland *a*, fehlt *b*.

VIII. (1667—2040) Fahrt nach Messina und kämpfe daselbst, *a* = *b* (2040 ff. Richards mutter Eleanor, seine schwester Johanna und seine braut Berengere werden kurz eingeführt *b*, fehlt *a*).

IX. (2041—2457) Fahrt nach Cypern; kämpfe, *a* = *b*. (2456 ff. Berengere *b*, fehlt *a*).

X. (2457—3758) Abfahrt und belagerung von Akkon 1. (—2606) kampf mit sarazen. schiff, *a* = *b*; 2. (—2682) ankunft vor Akkon, *a* = *b* —2650; —2682 (wunderbare mühle)

f e h l t *b*; 3. (—2890) bericht des bischofs über die leiden der belagerer, *a* = *b*; 4. (—3040) kampf *a* = *b* (H endet 2775, L 2957); 5. (—3124) heilung Richards durch Sarazenenfleisch *a*, f e h l t *b*; 6. (—3193) erneuter kampf *a*, meist = *b*; 7. (—3228) R. genießt abermals Sarazenenfleisch *a*, f e h l t *b*; 8. (—3346) gesandtschaft Saladins, *a* = *b* (doch erweitert); 9. (3346 ff.) streit mit könig Philipp; dessen abfahrt *b*, f e h l t *a*; 10. (—3698) verhandlungen mit Saladin; R. setzt den gesandten Sarazenenköpfe zur speise vor *a*, f e h l t *b* (doch schließt sich E von hier öfters *a* an); 11. (—3758) tötung der gefangenen, *a* = *b* (mit zusatz).

XI. (3759—4816) Eroberung fabelhafter sarazenischer städte durch Philipp *a*, f e h l t *b* (auch E).

XII. (4817—5188) Kämpfe Richards bei Cayphas und Arsuf, *a* = *b*.

XIII. (5189—5930) Eroberung von Ninive und Babylon durch R. und Philipp; dieser zieht jetzt erst ab *a*, f e h l t *b* (teilweise in E).

XIV. (5931—50) Zug nach Jaffa *a*, teilweise = *b* (doch zusätze — Berengere und Johanna, s. o.).

XV. (5951—6320) Zug nach Askalon, streit mit d. herzog v. Österreich, kämpfe bei Darum, *a* = *b*.

XVI. (6321—6618) R. in Ybelin; boten aus England mit üblen nachrichten; R.s überfall einer karawane etc., *a* = *b*.

XVII. (6619—7202) Kämpfe bei Jaffa und waffenstillstand, *a* = *b* (D endet 6656).

XVIII. (7203—7212) Heimkehr Richards und tod, *a* = *b* (in AW — 7258 ausführlicher).

Wenn wir diese unterschiede in den beiden fassungen überblicken, so werden wir mit sicherheit nur diejenigen abschnitte dem gemeinsamen original zuerteilen können, welche in beiden genauer, wenn auch nicht immer im wortlaut und abgesehen von gelegentlichen zusätzen oder auslassungen einzelner verse oder verspaare, übereinstimmen. In zweifelhaften fällen könnte nur die quelle des gedichts den ausschlag geben; leider ist diese, jedenfalls ein anglonorm. versroman (1 v. 23 '*Ffrensch*'; ebenso v. 5100 und 7028), nicht aufzufinden, und wenn die afrz. '*Estoire de la guerre sainte*' von Ambroise und das '*Itinerarium regis Ricardi*' auch manche ähnlichkeiten bieten (s. Jentsch l. c.), so können sie doch als direkte vorlage nicht in betracht kommen. Wir sind daher, um das verhältnis der beiden fassungen zueinander fest-

zustellen, auf erwägungen und vermutungen angewiesen. Nun sehen wir (vgl. Brunners erörterungen hierüber s. 17—24 und s. 51 ff.), daß gerade die abschnitte historischen inhalts (auf kleinere ungenauigkeiten, wie verwechselung der namen oder chronologische versehen, kommt es dabei nicht an): VI, VIII, IX, X 1, 2, 3, 4, 6, 8, 11, XII, XIV, XV, XVI, XVII, XVIII, in beiden, bis auf geringere abweichungen, gleichlautend sind. Diejenigen, welche sich in *a* allein vorfinden: II, VII, X 2 (letzter abschnitt), 5, 7, 10, XI, XIII, enthalten fabelhafte motive, während die nur *b* eigentümlichen züge: die zusätze in VIII, IX, XIV und die darstellung in X 9, historisch richtige tatsachen berichten. Eine dritte art von abschnitten sind solche, in denen beide fassungen wohl inhaltlich dasselbe erzählen, aber in einzelheiten, wie meist auch in der form sich wesentlich unterscheiden: III und V — also wiederum sagenhafte elemente. Nach dieser zusammenstellung liegt der schluß nahe, daß die franz. quelle der engl. romanze der hauptsache nach eine geschichtliche darstellung der taten Richards während des kreuzzuges war, ähnlich der im *Itinerarium*, mögen dabei auch einige unhistorische züge, die der verf. aber für wahrhaft hielt, mit aufgenommen sein. Demgemäß nimmt G. Paris an, daß im original auf abschnitt I gleich VI gefolgt sei, wie in der hs. L, und daß auch die nur in *b* enthaltenen historischen angaben bereits diesem angehört haben. Die einwendungen, welche Brunner (s. 17 ff.) hiergegen erhebt, scheinen mir aber nicht stichhaltig zu sein, und zwar aus folgenden erwägungen:

1. Die hs. L geht gleich nach der erwähnten einleitung, in der der dichter die absicht ausspricht, die heldentaten könig Richards, gleichwie andere die Rolands, Arthurs, Alexanders usw. besungen haben, zu preisen, zu der ursache des III. kreuzzugs, dem verlust des heiligen landes, über, ohne daß eine äußerliche lücke im ms. vermerkt ist — höchstens könnten ein paar verse ausgelassen sein. Auch die hss. A und H der *b*-fassung lassen am anfang nur wenige spalten, jedenfalls für die fehlende einleitung und den eingang der erzählung vom turnier, offen, während der verlust »einiger« blätter in E und D keine sicheren schlüsse zuläßt. Immerhin würde hieraus folgen, daß für den über 200 verse umfassenden abschnitt II kein raum in jenen drei hss. vorhanden war. Doch noch andere umstände machen es wahrscheinlich, daß diese geschichte von der abstammung

Richards von einer dämonischen mutter, die bei ihrer flucht durch das kirchendach ihre tochter Topyas mit sich entführt und Richards jüngeren bruder Johann herabfallen läßt, so daß er sich ein bein bricht, nicht dem original angehörte. Denn einmal führt *b* (2040 u. ö, s. o.) später wiederholt die richtigen namen der mutter und schwester, wenn auch nur in wenigen verszeilen, an, und eher dürfte der bearbeiter von *a* veranlassung gehabt haben, diese wegen der vorhergehenden fabelhaften erzählung zu unterdrücken, als der von *b*, hier noch ein paar historische daten aus anderer quelle einzuschieben. Dann aber wird in der weiteren darstellung jener sagenhaften herkunft des königs nirgends gedacht, wozu ua. die wiederholte bezeichnung Richards als *deuyl* (zb. v. 2580) wohl gelegenheit gegeben hätte, während sonst frühere motive später wieder auftauchen, zb. die verwendung der belagerungsmaschinen *Mategriffoun* u. *Robynet* (s. das verzeichnis der eigennamen s. 462 ff.). Vielmehr haben wir in dieser episode eine entlehnung aus andern sagenstoffen (Brunner s. 60 f.) zu erblicken.

2. Dasselbe gilt von dem sich hieran schließenden turnier, in dem Richard nacheinander in drei verschiedenen rüstungen erscheint, um sich unerkannt mit seinen baronen zu messen. In *a* geschieht dies offenbar in der absicht, auf diese art die tüchtigsten von ihnen ausfindig zu machen, um mit ihnen gemeinsam eine pilgerfahrt zu unternehmen, und so besiegt er beim ersten male alle seine gegner, die beiden letzten male erhält er jedoch tüchtige schläge von *Foulk Doily* und *Thomas Moulton*, die er dann zu seinen begleitern wählt. In *b* (anfangs nur von D vertreten, später erst kommt H, dann A dazu) dagegen ist dieses motiv verwischt, da hier R. alle dreimal siegreich ist, vielleicht absichtlich so behandelt, um den könig auch in diesem falle als unüberwindlich darzustellen. Diese abweichende auffassung bedingt aber auch eine andere ausdrucksweise, wenn auch in *b* mehrere verse mit *a* gleichlauten und andere wörtliche anklänge bieten, so daß dieser unterschied, verbunden mit dem umstande, daß dieser abschnitt sich in der ältesten hs., L, nicht vorfindet, die vermutung nahe legt, auch hierin sei ein späterer zusatz zu erkennen. Bestärkt wird dieselbe noch dadurch, daß die genannten ritter wohl als historische persönlichkeiten und ansässige in der grafschaft Lincolnshire nachweisbar sind, aber sonst in keiner geschichtlichen darstellung des III. kreuzzugs angeführt

werden. Im weiteren verlauf der dichtung werden sie allerdings noch wiederholt als vertrauensmänner und heerführer Richards erwähnt, aber nur in denjenigen abschnitten, welche, auch nach dem zugeständnisse Brunners, nicht als ursprünglich gelten können. Jedenfalls sind jene namen noch nicht in der frz. vorlage des gedichts vorhanden gewesen, und auch in die engl. übertragung dürfte sie erst ein späterer bearbeiter aus lokalpatriotismus eingefügt haben, wobei er als einkleidung die in anderen ritterromanen (s. Brunner s. 62 anm. 1) verbreitete idee eines turniers, in dem der held verschiedene verkleidungen anlegt, gewählt haben.

3. Auch die sagenhafte pilgerfahrt, um das Heilige Land auszukundschaften, und Richards und seiner gefährten gefangenschaft in Deutschland gehören schwerlich zu den bestandteilen des frz. originals. Die anregung zu dieser einfügung gab offenbar die historische gefangenschaft Richards bei Leopold v. Österreich und Kaiser Heinrich VI. Aber warum wird sie nicht an der richtigen stelle angeführt? Wo man sie in der romanze zu finden erwartet, dh. gegen ende, steht kein wort darüber, obwohl der streit mit dem herzog, freilich entstellt, und dessen schwur, sich an R. zu rächen, erwähnt werden (v. 6005 ff.). Die vv. 6013—6016 deuten aber gewiß auf die spätere gefangenschaft, nicht auf den tod des engl. königs *(kyng R. he dede gret schame)*, und wenn die vv. 6017 ff. sein frühes hinscheiden beklagen, so passen sie nicht in den zusammenhang hinein und sind als spätere einschiebung erkennbar. Ebenso ist der erweiterte schluß in A und W, der nochmals den herzog von '*Estryche*' als verteidiger des schlosses Gaillard, bei dessen belagerung R. fiel (richtig: vor Chaluz), einführt, ohne zweifel das werk eines unkundigen fortsetzers, der einige verse aus dem echten schluß fast wörtlich hinübernahm. Vergleichen wir nun die vv. 6005 ff. mit der entsprechenden stelle im *Itinerarium* (s. Engl. st. XV 178, 195 und 236), so ergibt sich, daß auch dieses über die gefangenschaft mit nur wenigen worten hinweggeht; dh. sein wesentliches thema ist, wie schon gesagt, die geschichte des kreuzzugs, nicht die lebensgeschichte des engl. königs. Vermutlich fand sich auch nichts näheres über dieses abenteuer Richards in der frz. direkten quelle der engl. romanze, deren späterem bearbeiter aber wohl aus mündlicher überlieferung ein dunkles gerücht von der gefangenhaltung des königs in Deutschland, als er vom Morgenlande heimkehrte, zu ohren gekommen war, welches er, mit sagenhaften motiven —

darunter die rationalistische deutung des beinamens (s. u.) — vermengt, für die ausschmückung seiner erzählung zu verwerten beschloß. Da er nun den wirklichen zusammenhang dieses ereignisses nicht kannte, konstruierte er eine pilgerfahrt Richards vor der unternehmung des kreuzzuges, die er mit jenem turnier in verbindung setzte, dessen helden er sodann zu begleitern des königs machte. Daß diese erkundigungsreise nach dem Gelobten Lande nicht ursprünglich der dichtung angehörte, ersehen wir ferner aus den v. 638 ff. erwähnten, meist fabelhaften ortsnamen: *Nynyve. Sudan Turry, Ebedy, Castel Orglyous, Taboret* und *Archane,* welche sich sonst nur in den abschnitten XI und XIII vorfinden, die auch Brunner (s. u.) als spätere einfügungen in *a* anerkennt. Allerdings könnten umgekehrt diese namen von der in rede stehenden stelle aus in die letztbezeichneten übertragen worden sein, doch würde diese annahme noch keinen beweis für die ursprünglichkeit der pilgerfahrt bilden. Ferner ist aber zu beachten, daß der könig von Deutschland *(Alemayne)* in demselben abschnitt nicht näher bezeichnet wird (erst in der nur in *a* befindlichen erzählung vom rachezug Richards wird er *Modard* genannt), daß das gedicht dagegen den historischen kaiser von Deutschland (Friedrich I.) zweimal an unzweifelhaft echten stellen anführt — das zweitemal (v. 2743) freilich mit der irrigen angabe, daß er vor Akkon fiel —, ohne eine andeutung zu geben, daß ein herrscher dieses landes bereits vorher angeführt war.

Dann aber läßt auch die vielfach voneinander abweichende darstellung der erlebnisse Richards während seiner gefangenschaft in den beiden fassungen erkennen, daß dieser abschnitt noch nicht im original vorhanden war. Einige stellen mögen dies veranschaulichen (v. 653 ff.). Nach *b* haßte der könig von Deutschland Richard und nennt ihn seinen todfeind — ein zug, der historische berechtigung hat; *a* weiß nichts davon. Nach *b* meldet der von R. abgewiesene minstrel seine beobachtung, daß drei fremde ritter, als pilger verkleidet, ins land gekommen seien, zuerst dem pförtner; nach *a* geht der spielmann, der als Engländer R. und seine gefährten erkannt hatte, sofort selbst zum könige mit seiner meldung. Dann berichten beide fassungen ohne erheblichen unterschied im wortlaut vom tode des königssohnes, den R. im wettstreit erschlägt (nur sei der zusatz v. 829—832 in *a* bemerkt, daß die königin sich vor schmerz die wangen zerkratzte!), und von der liebe der königstochter, die sich R. frei-

willig hingibt, um dann wieder weiter auseinander zu klaffen. Während *b* ziemlich knapp erzählt, daß der könig beschließt, sich für diese angeblichen missetaten an R. zu rächen, indem er ihn mit einem löwen kämpfen läßt, spinnt *a* die beratung des königs mit seinen getreuen, wie er diese rache vollziehen soll, auf nahezu 100 verse aus. Bei der zurüstung zum kampfe mit dem löwen erhält nach *b* R. außer seidenen tüchern, die er sich um den arm wickelt, noch ein scharfes messer von seiner geliebten, mit dem er dem wütenden tier das herz herausschneidet, wofür er den beinamen Löwenherz erhielt. Um das ergebnis dieses kampfes zu erfahren, schickt der könig ritter nach dem kerker, die ihm darauf die tötung des löwen verkünden. In *a* dagegen reißt R. dem untier das herz aus dem leibe heraus, stürzt damit in den saal, wo der könig mit seinem hofstaat beim mahle sitzt, stippt das herz in ein salzfaß und verzehrt es vor aller augen! Um sich dieses 'teufels' zu entledigen, verlangt der könig nach beiden fassungen ein hohes lösegeld, nach *b* so viel, um ein haus damit zu füllen, wovon *a* nichts erwähnt, doch gleich den könig dem englischen fürsten vorschreiben läßt, daß er zu diesem zwecke ihm die kelche in den kirchen Englands zur hälfte ausliefern müsse, während in *b* eine solche maßregel — übrigens eine historisch bestätigte reminiscenz — als folge jenes anspruchs dargestellt wird. Des weiteren berichtet *b* ganz kurz, daß Richard seinen kanzler brieflich beauftragt, das nötige lösegeld zusammenzubringen, was auf die eben angegebene art geschieht, daß R. dann freigelassen heimkehrt und von den seinen freudig begrüßt wird; *b* dagegen gibt den inhalt jenes briefes eingehend an und beschreibt umständlich die ausführung des darin enthaltenen auftrags. Merkwürdig ist es nun, daß die *b*-hss. im schlusse dieses abschnittes voneinander abweichen: während AH die erwähnten tatsachen in wenigen worten zusammenfassen, verweilt D — hierin mit *a* übereinstimmend — etwas länger bei dem geschick der königstochter, die, von ihrem vater verstoßen, von ihrer mutter in schutz genommen wird.

Wenn es nun auch, mangels unserer kenntnis des originals, für diesen abschnitt nicht möglich ist, mit sicherheit zu entscheiden, welche von beiden fassungen hier der gemeinsamen vorlage näher steht, so scheint mir doch die darstellung in *b* im ganzen besser motiviert, einfacher und verständlicher, wohingegen die in *a* teils einen roheren geschmack, teils die sucht nach umschweifiger

ausführlichkeit verrät, die sich auch in den abschnitten (VII, X, XI, XIII) kundtun, welche in *b* nicht vorhanden sind. Ich kann daher Brunner (s. 22) nicht beipflichten, der umgekehrt in der behandlung der *b*-fassung eine verkürzung erblickt. Zu all diesen bedenken kommt aber noch, daß Robert Mannyng in seiner 1338 vollendeten chronik wiederholt die romanze als seine quelle anführt (s. Jentsch, l. c. 242 ff.), doch über die gefangenschaft Richards ziemlich kurz hinweggeht und nichts vom kampf mit dem löwen berichtet, den er, hätte er ihn in der damals verbreiteten version des gedichtes schon vorgefunden, schwerlich ganz übergangen hätte.

Den darauf folgenden abschnitt (VII), den rachezug Richards, hält auch Brunner für eine spätere zutat in *a*, wofür er auch einige äußere merkmale geltend macht, so das durch reime belegte partizipium praes. auf *-ande* (sonst nur *-inge* oder *-inde*) und das häufigere vorkommen der reimbrechung. Ich füge hinzu, daß an dieser stelle auftauchende motive (v. 1630 ff.): die beihilfe von 100 deutschen rittern und das geschenk des königs von zwei zauberringen, im weiteren verlauf der erzählung keine verwendung finden. Höchstens könnte man die v. 3937 kurz erwähnten leute von der küste Deutschlands im heere Richards hierfür ansehen; doch gehört auch diese stelle einem nicht ursprünglichen teile (XI) an.

Bei der erzählung von der belagerung Akkons (X) gehen anfangs beide fassungen ziemlich genau nebeneinander, doch fehlt in *b* die wunderbare mär von der mühle, mit der R. die Sarazenen erschreckte, während sie deutlich in R. Mannyngs text wiedergegeben ist (Jentsch, l. c. 243). Hieraus könnte man wohl folgern, daß dieser zug bereits im original vorhanden gewesen und in *b* fortgelassen sei. Doch notwendig ist diese folgerung nicht; denn wenn der chronist die in beiden redaktionen der romanze erweiterte geschichte von der gefangenschaft Richards noch nicht kannte, so mochte doch in der von ihm benutzten fassung bereits dieser fabelhafte zug eingedrungen sein, ehe der kampf mit dem löwen darin aufgenommen wurde. Wir würden dann eben verschiedene stufen in der weiterentwicklung der romanze annehmen müssen, wofür auch sonst manche beobachtungen sprechen (s. u.).

In der fortsetzung dieses abschnitts treffen wir in *a* die überaus rohe und widerliche erzählung, daß der erkrankte R.

schweinefleisch begehrte, und daß man, da solches nicht auftzutreiben war, ihm das fleisch eines geschlachteten Sarazenen vorsetzte[1]), welches er mit gutem appetit verzehrte. Merkwürdigerweise hält Brunner diese stelle für ursprünglich (s. 19), während er den wiederholungen dieser kannibalischen szene (X 7 und 10) dieselbe eigenschaft nicht zuerkennen will, und zwar wesentlich, weil der reimgebrauch an diesen stellen nicht dem in den beiden fassungen gemeinsamen versen entspricht. Als einziger grund für seine beurteilung des ersten falles gibt er (s. 18) an, daß *b* mit *a* die krankheit des königs ausführlich schildere, daß *b* seine heilung jedoch mit wenigen worten abtue. Nun finde ich aber, daß der ersten nur vier beiden gemeinsame verse (3027—3030) gewidmet sind, der letzteren drei in *b* (hinter 3129 in *a*), daß also beide momente in *b* gleichmäßig behandelt werden, während *a* allein die beschreibung beider viel weiter ausführt. Dafür, daß eine solche darstellung der krankheit ein späterer zusatz ist, spricht ferner der umstand, daß die erweiterung in *a* erst einsetzt, nachdem in beiden fassungen die maßregeln, welche der könig von Frankreich während dieser behinderung Richards anordnete (v. 3031—3040), angeführt worden sind; außerdem die reimbrechung in diesem passus (— v. 3124), die hier, wie es mir scheint, viel häufiger angewendet ist als sonst im durchschnitt.

Anderseits stimmt der ganze charakter der scheußlichen szene von der heilung Richards mit dem der beiden andern oben bezeichneten überein, wie auch mit einigen *a* eigentümlichen, vorhin hervorgehobenen zügen im abschnitt, der die gefangenschaft des engl. königs behandelt, welcher charakter ebenfalls in den folgenden, nur in *a* vorhandenen abschnitten (XI und XIII), die Brunner aus rein technischen gründen für nicht ursprünglich erklärt, erkennbar ist. So zeigt sich Richards rohe gesinnung in dem vorwurf, den er dem könige von Frankreich macht (v. 4690 ff.), daß er die Sarazenen in den von ihm eroberten städten gegen lösegeld verschont habe, während R. und seine heerführer alle

---

[1]) S. 65/66 verweist Brunner auf einen ähnlichen zug in der afrz. *Chanson d'Antioche*, wonach Peter d. Einsiedler dem anführer der christen *Tafurs* rät, den hunger seiner leute mit Sarazenenfleisch zu stillen. Im 'Appendix' seiner einleitung zu seinem roman '*The Talisman*' gibt dagegen W. Scott nach James jenen namen dem gesindel, welches, von einem norm. ritter geführt, dem kreuzheere folgte und sich auf gleiche art ernährte.

ohne erbarmen niedermetzelten. Man vergleiche hiermit die beiden redaktionen gemeinsamen verse 6190 ff., nach denen R. unter den gleichen bedingungen wie Ph. seine gefangenen begnadigen will.

So tritt uns dann im ganzen der bearbeiter der jüngeren *a*-version wohl als ein gewandterer verskünstler und als ein schriftsteller vor augen, der darauf bedacht war, seine einfach erzählende vorlage durch zutaten aller art auszudehnen und »sensationeller« zu gestalten, der aber auch keine bedenken hegte, dem roheren geschmack seines publikums rechnung zu tragen. Demgegenüber begnügte sich der weniger phantasiereiche und in der romanzenliteratur weniger belesene redaktor von *b* mit dem ihm von seiner direkten quelle überlieferten stoff, hielt sich mehr an historische tatsachen und fügte nur das hinzu, was er aus einer andern, schon schriftlich fixierten version der romanze schöpfen konnte, wobei er immerhin hie und da kleinere änderungen vorgenommen haben mag.

Auf grund all dieser erwägungen halte ich den in der hs. L überkommenen text trotz seiner verstümmelten gestalt für den, welcher dem frz. original am nächsten steht — wobei ich es freilich dahingestellt sein lasse, ob die in diesem codex in der schweifreimstrophe überlieferten, oder die in der *a*-version in kurzen reimpaaren (wie die übrige dichtung) abgefaßten, sonst aber fast gleichlautenden 24 eingangsverse die ursprüngliche form waren. Auf diese älteste englische übertragung dürfte eine erweiternde bearbeitung gefolgt sein, welche die miteinander verknüpften abschnitte III—V einfügte, und die sowohl dem redaktor von *b* wie dem von *a* als grundlage diente. Da aber beide mit recht in diesen zusätzen sagenhafte elemente erblicken konnten, mögen sie sich hier zu weitergehenderen änderungen berechtigt geglaubt haben als in den bestandteilen, welche ihnen historisch erscheinende tatsachen berichteten; doch dürfte der *b*-redaktor, seinem oben geschilderten charakter entsprechend, seiner vorlage im ganzen treuer geblieben sein als sein jüngerer kollege, der auch geschichtliche züge unterdrückte, welche seiner sonstigen darstellung widersprachen, oder die ihm gleichgültig erschienen. Alle übrigen einschübe sind aber lediglich dem letzteren zuzusprechen [1]).

---

[1]) Es ist bemerkenswert, wenn auch nicht geradezu für diese beziehung

Obwohl nun Brunner mit seiner auffassung (s. 23) im allgemeinen recht hat, daß keine der beiden fassungen den ursprunglichen text bietet, so möchte ich doch nach dem eben gesagten den der hs. L ausnehmen, mögen auch die erwähnten eingangsverse von ihrem schreiber in der angegebenen weise modifiziert worden sein. Logischerweise hätte daher dieses ms. als grundlage des edierten textes gewählt werden sollen. Doch da darin nicht viel mehr als 600 vv. erhalten sind, wäre dies praktisch unausführbar gewesen. Demnächst wäre die vollständigste der *b*-hss., A, in betracht gekommen, deren lücken aus L, D und H hätten ergänzt werden können. Brunner hat jedoch die hs. C aus der *a*-fassung als seine basis benutzt, deren auslassungen er meist aus W (s. s. 24) ersetzt, was von seinem standpunkte aus insofern gerechtfertigt ist, als er die abweichungen in der *b*-gruppe für absichtliche kürzungen oder zusätze des redaktors derselben ansieht und es für ausreichend erachtet, diese unter dem texte zu vermerken. Nach den obigen darlegungen hätte er aber besser getan, A vollständig abzudrucken und die abschnitte, welche *a* allein angehören, in anderer schrift oder in klammern gefaßt an den betreffenden stellen einzufügen. Ich will nun zugeben, daß auch bei seinem verfahren das verhältnis der hss. zueinander, da er alle varianten sorgfältig vermerkt, erkennbar ist, doch würde das von mir vorgeschlagene dies deutlicher haben hervortreten lassen, wie auch sonst bei ihm die übersichtlichkeit des ganzen darunter leidet, daß die von mir oben markierten abschnitte in keinerlei weise voneinander getrennt werden. Hierzu hätten die überschriften, welche Brunner nach Wynkyn de Wordes druck s. 9 ff. anführt, oder die kapiteleinteilung in Webers ausgabe mit nutzen verwertet werden können. Anderseits hätte einklammerung oder schrägschrift bequemer erkennen lassen, welche teile ursprünglich, und welche spätere zutaten sind.

Bei seiner untersuchung des versbaues (24 ff.) und der sprache (s. 37 ff.) der ursprünglichen fassung des gedichts beschränkt sich Brunner auf die verse, welche in beiden fassungen gleichmäßig

---

beweisend, daß einzelne frz. ausdrücke, die nicht in das Englische eingedrungen sind, sich fast nur in den abschnitten vorfinden, welche als ursprüngliche anzusehen sind, demgemäß direkt aus der frz. quelle übernommen worden zu sein scheinen; so v. 3012: *Sus(e) Seynours! (h)as armes tost!*; v. 3749: *Seynours, tuez!*; v. 7099: *turne arere;* ferner vv. 2296, 2928, 3277, 6679, 6718, 6983 u. 85, 7079. Dagegen nur v. 5636 in *a*.

und mit hinreichender sicherheit überliefert sind, im ganzen etwa 1200: eine vorsicht, die gewiß anzuerkennen ist. Er verzichtet demgemäß darauf, den ursprünglichen text kritisch wiederherzustellen, was in anbetracht der oft weit auseinandergehenden überlieferung in der tat schwierig und mit sicherem erfolge kaum erreichbar gewesen wäre. Dennoch fragt es sich, ob er nicht wenigstens in bezug auf die formen dem original hätte etwas näher kommen können. Dahin gehört zb. die behandlung des unbetonten end-*e*, dessen lautung zwar durch keinen reim bewiesen wird (s. 42), welches aber darum noch nicht als völlig verstummt anzusehen ist, worauf schon die wahrscheinliche datierung der nicht mehr vorhandenen ersten engl. bearbeitung, dh. ende des 13. jhs. (nicht schlechthin 13. jh., wie Br. s. 11 und 23 sagt, wogegen schon die zahlreichen roman. wörter sprechen würden), verweist. Vielmehr dürfte diese apokope damals eher eine freiheit gewesen sein, deren sich der verf. nach belieben bediente, da die meisten reime regelrecht gebildet sind. Demnach hätten die -*e* an letzter stelle im abdruck der hss. beseitigt werden sollen, wo sie zu keiner zeit gesprochen wurden; zb. v. 317/8 *war(e): bar(e)*, 333/4 *blod(e): stod(e)*, 427/8 *hastely: cry(e)* — korrekt 609/10, 1807/8 *smot(e): hot(e)* — ohne *e* in L geschrieben; v. 1923/4 liest die hs. *dent(e)*: *verament(e)*, 2637/8 richtig: *verrayment: dent* usw. Anderseits hätte das richtige -*e* restituiert werden sollen, wo die hss. es zum teil setzen; zb. v. 865/66 *tway-e*: *say-e*, 1791/92 *sayd-e: mayd-e* usw. Ferner kämen die nördlichen pronominalformen *them* und *theyr* in betracht (zb. v. 230, 271, 283, 331, 1818, 1838, 1865, 1876, 1887, 1928), die in ein südöstl. denkmal — wie unsere romanze — nicht hineingehören, und für welche andere hss., besonders die des *a*-typs, zum teil auch C selbst, richtiger *hem* und *her* setzen. Auch *ich*, welches L gewöhnlich, andere hss. mitunter, für *I* gebrauchen, hätte wohl erwähnung verdient. Die 3. pers. sing. praes. geht in C meist auf -*s* aus (s. 44), in L ua. gewöhnlich auf -*þ* (zb. v. 501, 2716, 2774), welches dem dialekt des gedichts entsprechend (der reim v. 6043/44 *taas: paas* ist von den hss. der *b*-fassung nur in dem von *a* beeinflußten E.-ms. nachweisbar) hätte durchgeführt werden sollen. Dasselbe gilt vom imperat. plur. auf -*s* statt auf -*th*. Den ablaut des plur. im praet. erwähnt Brunner s. 46, doch nur, soweit er im reim erscheint; es wäre indes wohl auch auf fälle wie *gun(ne)*, die übliche form in L (zb. 1812, 1821, 1865 etc.),

die sich öfters auch in C vorfindet (v. 77, 95, 107 etc.), sonst meist *gan*, aufmerksam zu machen. Einschneidendere änderungen des textes in C wären vielleicht vorzunehmen in v. 1905, den dieses ms. mit *And* beginnt, sinngemäßer dagegen L mit *Ac*, AH mit *But*, die übrigen ohne bindewort. Ähnlich v. 2621, den L mit *þo* einleitet, W mit *Whan*, andere mit *And whanne*, während in C die konjunktion fehlt. V. 741 hat C die namensform *Wardrewe*, die andern hss. *Ardru*, und so schließlich auch C selbst (v. 851 etc.). V. 285 wäre durch streichung von *that* nach dem vorgange der hs. B das versmaß gebessert worden; ähnlich v. 2956, wo *þe*, und v. 4846, wo *ȝiff* mit den meisten hss. fortzulassen wäre usw. Wollte Brunner dergleichen änderungen in seinem texte nicht ausführen, so hätte er die anmerkungen (s. 453 ff.), die sich in ihrer vorliegenden gestalt großenteils auf nachweise phraseologischer übereinstimmungen in anderen denkmälern der zeit — deren nützlichkeit keineswegs verkannt werden soll — beschränken, dazu benutzen können. Was die übrigen fälle betrifft, so kann freilich jeder leser des buches die wahrscheinlich ursprünglichen formen aus den lesarten (obwohl auch in diesen hin und wieder eine variante — ich habe nur die von L nachgeprüft — übersehen wird) wiederherstellen. Allein diese mühsame arbeit hätte der herausgeber seinem leser in etwas erspart, wenn er mehr darauf ausgegangen wäre, seinem texte das gepräge der sprache zur entstehungszeit des gedichts aufzudrücken.

Aus der umfangreichen, auch die geschichtlichen und literarischen verhältnisse unserer dichtung eingehend genug behandelnden Einleitung will ich nur noch ein paar stellen anführen, die einer korrektur bedürfen. S. 3 wird von der hs. E gesagt, daß sie mit v. 7216 ende, während beim textabdruck, s. 449, in den varianten bei v. 7200 dieselbe angabe steht. Welche ist die richtige? — S. 12 fehlt in der aufzählung der abschnitte, welche nur in *a* vorhanden sind, derjenige, welcher von der fabelhaften abstammung Richards handelt (oben no. II). S. 28, unten: 'mi*r* . . . einsehen ließ', ist wohl druckfehler. — S. 73 und 74: die aufsätze von Jentsch (nicht Jentzsch!) in den Engl. stud. über Richard Cœur de Lion sind ungenau zitiert; die bemerkungen »Zur nachgeschichte der romanze« stehen nicht im XVI. bd., sondern im XV., s. 241 ff. — Bei den schon erwähnten 'Anmerkungen zum text' (s. 453 ff.) ist nachzutragen: zu v. 129: die hier angeführte redensart steht auch v. 1170; zu v. 885: die

gleichlautende stelle steht v. 1547 (nicht 1537); für v. 1879 l. 187*8*; beim verweis zu v. 7184 ist 1170 in *2*170 zu ändern. — Ferner mache ich darauf aufmerksam, daß v. 393/4: *a doue whyte, Sygnyfycacyoun of the holy spyryte* und v. 5713/4, ebenso v. 5965/6 *on and oþir; Ffader and sone, eme and broþir* und v. 6715/6 als wörtliche übereinstimmungen übersehen worden sind.

Zu den nützlichen Verzeichnissen 'der in Stratmann-Bradley nicht enthaltenen wörter' (s. 460 f.) und der eigennamen (s. 462—473) hätte ich nichts besonderes hinzuzufügen.

Ob die deutsche Prosaübersetzung (s. 475—604) von vielen nichtanglisten, für die sie bestimmt ist (s. vorwort), benutzt werden wird, ist mir zweifelhaft, da der literarische wert des romans meines erachtens nur gering ist. Eher könnten manche fabulistischen elemente weitere kreise interessieren; doch dürften die erörterungen hierüber in der einleitung, s. 60 ff., den zwecken dieser meist genügen. Besser wäre es daher vielleicht gewesen, dem anglisten die lektüre des im allgemeinen nicht schwierigen textes durch die erklärung einiger dunklen stellen in den anmerkungen und durch die aufnahme seltener wörter in das obige verzeichnis zu erleichtern. Doch da diese beigabe einmal vorhanden ist, wollen wir sie dankbar hinnehmen mit rücksicht auf diejenigen, denen sie vielleicht nützlich sein kann. Nur möchte ich mir einige bemerkungen zu dieser übersetzung gestatten, die möglichst wortgetreu dem original zu folgen bemüht ist, doch nicht immer den angemessenen ausdruck findet, während eigentliche fehler nur selten sind. Indem ich vorausschicke, daß ich nur die von mir als ursprünglich angesehenen teile eingehender verglichen habe, erwähne ich folgende fälle: S. 477, b 8: *clerk* und v. 1351 *lerde* bezeichnen nicht immer geistliche, wie ersteres v. 5531 richtiger mit »gelehrter« wiedergegeben ist. V. 1881: für *targe* haben wir das wort 'tartsche'; jedenfalls ist v. 3002 'rundschild' besser als an erster stelle 'kleiner schild'. V. 1996: *breketh* nicht 'zerreißt (unsere pilgerfahrt)', sondern 'unterbricht, stört'. V. 2007: *tewe* = zähe (vom lanzenschaft) scheint mir unpassend, eher 'hart'. V. 2178: *stout of armes* sollte, als stehende redensart, gleichmäßig wiedergegeben werden; hier steht 'armfest', v. 2276 'handfest', v. 5178 'handkräftig' usw. V. 2415: *without enchesoun* ist nicht 'einsichtslos', sondern 'ohne veranlassung, grundlos'. V. 2438: *forlore* nicht 'verkommen', sondern hier 'verschwunden'. V. 2536: der gesang der ruderer

Heuelow rummeloo wird wörtlich und ohne erklärung in die übersetzung aufgenommen; dasselbe gilt von den seltsamen vv. 6829 bis 6830. — V. 2720 scheint Brunner *be* für eine form des verb. subst. zu halten; tatsächlich steht es, wie häufig im abgedruckten text, für *bi* (so richtig in L), die praep.: *bi his name* heißt 'mit namen', wie öfters bei Chaucer. V. 2859: *to syke thynges* kann doch nicht 'die wahrheit zu vermelden' bedeuten. V. 2949: *noblay* ist schwerlich mit 'edelmut' wiederzugeben; v. 2786 ist es richtig mit 'pracht', v. 6483 mit 'adel' übersetzt; letzteres dürfte auch hier zutreffen: *wiþ gret n.* = mit zahlreicher ritterschaft'. V. 2957: *dour* = *dur(e)n* oder *endure(n)* ist nicht 'widerstand leisten', sondern genauer 'aushalten, ertragen'; ähnlich v. 3229, 5745. V. 4863: *wiþ þate* (reim: *late*) bleibt unübersetzt und unerklärt; vielleicht *wiþ hate* (für *hête*)? — V. 5089: *to the chyn he kerff* 'verletzte er am kinn' ist zu matt. V. 5095: *he pared þe croune* 'schnitt das haupt ab'; genauer 'stutzte den schädel'. V. 5950 ff. (b 15): *sweyn and grom* nicht = landmann und bursche, sondern 'bursche (knabe) und knecht'. V. 6127: '*wiþ mysauentoure*' nicht = in verzweiflung, sondern eher 'in bedrängnis, in ihrer not'. V. 6358: kann *Seynt Rychere* mit 'heilger Richard' wiedergegeben werden? V. 6402: *ffeyntys(e)* = schwindel ist zu derb, besser 'verstellung, trug'. V. 6669: *deray* ist nicht 'lärm' noch 'getöse' (v. 504), sondern 'verwirrung, bestürzung' usw. V. 6752: *voys off menstralsye* ist doch nicht 'stimmenklang', sondern 'musik, schall von instrumenten'. V. 6758: ist mit '*curteys meystre*' wirklich 'edler waffenmeister' gemeint? Sollte sich der ausdruck nicht vielmehr auf die höfische erziehung beziehen? V. 6774: *moot* und 6780: *note* bedeuten nicht 'lied', sondern 'signal, weise' (vgl. Chaucer, Book of the Duchesse v. 376). V. 6790 und 6792 sind *game* und *blys* unterschiedslos mit 'freude' übersetzt; genauer 'lust' und 'wonne'. V. 6954: *Therof ne roghte Richard* heißt nicht 'damit rechnete R . . . nicht', sondern 'darum kümmerte sich R. nicht'. V. 6956: warum wird *to take* mit 'abzuschneiden' statt mit 'gefangen zu nehmen' übersetzt? V. 7017: *myr(e)* ist nicht 'graben', sondern 'sumpf', wie es richtig v. 4856 wiedergegeben ist. — Auf ein paar wohl in der heimat des verfs. gebräuchliche redewendungen und formen ('schlägt' als imperat. plur. s. 520 und 565 unten) will ich nicht weiter eingehen, doch bemerken, daß die auslassung des hilfsverbs da vermieden werden sollte, wo der ausdruck dadurch

zweideutig wird; zb. s. 512: 'die unser volk verhöhnt (haben)' zu v. 1848, s. 521: 'dem der kaiser das antlitz verunstaltet (hatte)' zu v. 2412. S. 578 (vv. 5882/83) fehlen am ende der rede hinter 'zusammentreffen' die anführungsstriche.

Die liste meiner einwendungen und korrekturen ist, wie man sieht, ziemlich lang; doch beziehen sich diese meist auf eine von der des verfs. abweichende auffassungsweise, während die zahl der wirklichen versehen oder fehler verhältnismäßig gering ist, so daß wir ihm für seine umfangreiche und meist mit richtigem verständnis durchgeführte arbeit unsere anerkennung nicht versagen dürfen.

Berlin-Lichterfelde. J. Koch.

Patience. A West-Midland Poem of the 14th Century, ed. with Introduction, Bibliography, Notes and Glossary by Hartley Bateson, B. A. Publications of the University of Manchester, 1912.

Das buch enthält außer dem text eine ausführliche einleitung, noten und glossar. In der einleitung behandelt B. die fragen über die entstehungszeit des gedichts, zunächst die reihenfolge der werke des Gawaindichters. Dann sucht er das datum jedes einzelnen gedichtes zu bestimmen. Es ist doch dies, beim völligen mangel an tatsachen, verlorene mühe. B. findet ten Brinks hypothese lächerlich, macht aber mit der seinen eben keinen vorteilhaften eindruck. Er behauptet u. a., metrische erwägungen müßten das resultat: Patience, Purity, Sir Gawain, Pearl ergeben. Also, die entwicklung von heimischen dichtungsformen zu französischen müsse sich an jedem dichter vollziehen! Die ganze beweisführung ist als mißlungen zu betrachten, gebaut auf die fehlerhaften und in sich widersprechenden aufsätze von Brown und Schofield[1]) und voll schlüsse aus erst zu beweisenden behauptungen. Übrigens, wenn man es tadelt, daß andere mit der phantasie ausfüllen, was an fakta gebricht (s. 7, 9), muß man es doch nicht selbst tun (s. 9, 55 ff.).

Wie schon genugsam bekannt, wimmelt es von fehlern in diesem buche. B. besitzt eine unheimliche fähigkeit, von andern gewonnene resultate ganz falsch zu verwerten. Wyld sagt, daß

[1]) Ich werde auf diese fragen anderswo zurückkommen.

der übergang von ae. *ā* zu *ō* im norden wahrscheinlich vollzogen war ca. 1375, die schreibung aber war immer noch a. B.s ausführungen über gekürztes *a* sind demnach hinfällig. S. 37 wird eine behauptung von Morris uber *-es* für *-est* in der 2. pers. sg. prät. ind. entstellt. Hierbei ist übrigens daran zu erinnern, daß die urg. endung *-es* war. Das *t* ist erst sekundär zugefügt. Noch bei Alfred habe ich mehrere beispiele gefunden: Đu ahwyrfdes dinne ondwlitan from me (E. E. T. S. 45, 50, s. 465, u. ö.). Nach Sievers, A. G., s. 189, hielt sich *-es* noch länger im Kentischen. Und weiter daran, daß auch im Mittelenglischen *-es* gebraucht wird außerhalb n. w. Midlands. Im Bestiar gibt es zwei beispiele: Đu higtes to leuen on him. That tu firmest higtes (E. E. T. S. 49, s. 6, 7). Was s. 37 über den flexionslosen genitiv gesagt wird, ist, unter heranziehung von Knapp, Die ausbreitung des flektierten genitivs auf *-s* im Mittelenglischen (E. St. XXXI, 20), zu ergänzen.

Die vermutung, daß der dichter das spätlateinische epos De Jona als vorlage bei der abfassung von Patience gebraucht habe, ist an anderem orte als unbefugt hingestellt worden. Die groben schnitzer bei der übersetzung aus dem Lateinischen, deren sich B. schuldig gemacht hat, sind ebendaselbst behandelt. Nachträglich sei noch auf s. 66 verwiesen, wo B. bei der vergleichung von De Sodoma und Cleanness wahre orgien feiert. Der lateinische poet bricht in der erzählung ab, um an Phaëton zu erinnern: v. 107 ff. (Oehler):

> Hinc habet in falso de vero fabula famam,
> Solis progeniem currus optasse paternos,
> Nec valuisse levem puerum frenare superbos
> Ignis equos, arsisse orbem;

Bateson bemerkt hierzu: The Latin poet describes the havoc as so great that the "boy could not curb his superb horses". Darauf faselt er von den hunden des himmels in Cleanness 961 und macht die lächerlichsten kommentare. Das ist doch zu arg!

Die mißglückte textrevision ist von mehreren referenten genügend gerügt worden. Ebenso die noten und das glossar.

Alles in allem genommen, muß man sagen, daß das erfreuliche interesse der letzten jahrzehnte für die werke des Gawaindichters in B.s fall sehr zu bedauern ist.

Lund. S. B. Liljegren.

Patience. An Alliterative Version of *Jonah* by the Poet of *Pearl.* (Select Early English Poems, edited by Professor I. Gollancz, 1.) London, H. Milford. 1913.

In Professor Gollancz's attractive edition of the interesting old poem, the chief space and care have been devoted to the text. The Preface gives a brief summary of what is really known as regards date, place of composition, sources and the like; the editor wisely avoids building far-reaching theories on the slender foundations offered by internal evidence. The preface, however, contains some valuable new information, for instance on the history of the manuscript.

The most striking innovation in the text is the quatrain arrangement. Division marks, still quite clear in the manuscript, show that the poem was originally written in stanzas of four lines. The editor might have added that the beginning of stanzas is frequently marked by a capital letter. As the text in the manuscript contains 531 lines (= 132 stanzas + 3 lines) there must be some corruption somewhere; the editor locates this between lines 512 and 516.

The present edition, like Morris's and Bateson's, offers a practically exact reprint of the text of the manuscript. The first word in each line and proper names, however, are printed with a capital initial, and some obvious mistakes are corrected. In a few cases emendations not adopted by previous editors are introduced into the text.

The Notes are short and to the point. The Glossary is full and valuable; it gives also the etymology of the words. In Appendices are printed 1. the Latin text of *Matthew* V 3—10; 2. the Latin text of *Jonah* with the Wycliffite Version; 3. an Extract from a Latin poem *De Jona,* formerly attributed to Tertullian. Reproductions of one page of the manuscript and of the two pictures illustrating Jonah's history found in it add to the value of the book.

I shall now discuss a few particular passages.

L. 51 ff. *(Oþer ȝif my lege Lorde lyst on lyue me to bidde, Oþer to ryde. oþer to renne, to rome in his ernde, what grayþed me þe grychchyng . . .)* the editor takes bidde to mean 'bid' (Morris and Bateson: 'bide'; cf. Anglia Beiblatt 24, 135); *on lyue* is rendered 'alive', and *to rome* is taken to mean 'to roam'. I do not quite see how the whole passage is meant to be trans-

lated. To me it seems *Oper to ryde* etc. must be governed by *to bidde*; *on lyue* I take to mean 'ever' (i. e. 'in my life'). *To rome* in the sense of 'to roam about' seems to weaken the force of the passage. I believe *to rome* means 'to Rome' and translate the passage: 'If my liege lord should ever choose to bid me either to ride or to run to Rome on an errand of his . . .' I believe *to Rome* is a forcible way of expressing 'however far'; cf. Swed. *Romresa* 'a long journey', literally 'a journey to Rome'. — L. 59. Dr. Gollancz like previous editors alters *tyne (Wyl ȝe tary a lyttel tyne)* to *tyme*. The alteration is unnecessary; cf. tine in the N. E. D. — L. 81 ff. I prefer to connect *Bot if* etc. with the preceding sentence and place a full stop at the end of l. 84. — L. 92. Dr. Gollancz gives a new explanation of the puzzling *fale (were fale of his hele)*. He derives it from O. N. *falr* 'venal' and takes the passage to mean: [though the Father that formed him] made cheap of (set little value on) his welfare. — L. 101. On *tramme* see E. St. 47, s. 314. — L. 122. *paȝ he be stape fole* is altered to: *paȝ ȝe be stape in fole* 'though ye be advanced in folly'. The emendation is perhaps better than any that has as yet been proposed. — L. 143. Gollancz takes *breed* in *breed fysches* to mean 'terrified' and derives it from O. E. *brēgan*. Unfortunately, *breed* is a Scotch form; in our poem we expect *brayd*. Cf. *flayed* l. 215 (O. E. *flegan*). — L. 159. Dr. Gollancz correctly identifies *caraldes* with O. N. *kerald*, but the late Icel. pronunciation *kjarald* does not account for the *a* of the M. E. form. — L. 188. Dr. Gollancz reads *Raguel* (instead of *ragnel* like previous editors) and suggests that the origin of the name is to be found in the apochryphal *Enoch*, where Raguel is the angel of chastisement. This theory does not seem quite convincing. — L. 189. Dr. Gollancz adds *here* 'hair' before *haspede* and renders *Bi the here haspede* by 'clutched by the hair'. But in the very next line we are told that the lodesmon *broȝt hym vp by pe brest*. The alternative *hayre* (in the notes) or my own *hater* seems more likely. — L. 275. The emendation of *sorȝe* to *sour* (which has exactly the meaning that we require) is excellent. As a matter of fact the manuscript has *sourȝe*. — L. 460. *pe deuel haf (he roȝt)* is compared with and identified as regards meaning with Sc. *Deil hae't* 'the devil a bit'. But *pe deuel haf* is not quite the same thing as *the devil have it*. Bateson's *hatȝ he roȝt* seems more plausible. — L. 473. *wyl-*

dremes may just as well mean 'pleasant dreams' (cf. O. E. *wilsele, -sip, -spell* etc.) as 'delusive dreams'. — L. 525. Does *preue* really mean 'brave' (O. F. *preu,* Fr. *preux*). M. E. *preu* really means 'valiant, gallant' and an exhortation to gallantry is not exactly what one expects at the end of a poem on patience. I have always taken the word to be identical with *privy*; for the form cf. *preue* Gaw. 902. This word occurs in meanings that come near that of 'kind, good-natured'. The nearest sense in the N. E. D. is 'domesticated, tame'. The meaning 'kind' seems to occur in Ferumbras 5773.

As regards the glossary I wish to point out that *euerferne* does not mean 'evergreen'. I am doubtful whether *jentyle* l. 62 means 'noble' and not 'of the gentiles'. On *for madde* l. 509 and *coge* l. 152 see Anglia Beiblatt 24, 134 f.

The etymologies are mostly taken from the N. E. D., and the mistakes or doubtful explanations found in the glossary are in most cases to be found already in that dictionary. For most of the following mistakes, however, the editor seems to be answerable.

Blenden 'mingle' < O. E. *blendan.* No such O. E. verb meaning 'to blend' is known. — *Bope* comes from East Scand. *bop*, not from O. N. *būđ.* — *Laddebord.* There is no Swed. *hladda.* — *Mukel.* Why should O. N. *mikell* be the source? — *Nos* 'opening' is surely not from O. N. *ōs.* — *Ruyt* can hardly be derived either from O. E. *hrūtan* or from O. N. *hrjōta.* — *Schape* has nothing to do with O. N. *skapa.* — *Syt* 'sorrow' is from O. N. *sȳt*, not *sȳti.* — *Tylte* cannot be a derivative of *tealt.* To O. E. (W. S.) *tyltan* (< *tieltan)* would correspond *telt* in the dialect of Patience.

Professor Gollancz's edition is a valuable contribution to the study of our poem, though it can hardly be said to be the final edition. It leaves Morris's edition a good way behind and is, of course, far superior to Bateson's.

Lund. Eilert Ekwall.

James Root Hulbert, *Chaucer's Official Life.* Menasha, Wis. The Collegiate Press, George Banta Publishing Co. 1912, 8°, pp. vi, 75.

In this Chicago doctoral dissertation, the author seeks to throw light on the public and official life of Chaucer by means

of a study of his environment and of the careers of his fellow esquires. Notwithstanding the labors of Nicolas, Furnivall, Selby, Bond, Kirk, and others, a certain tradition apparently unwarrantable has, Mr. Hulbert thinks, grown up regarding Chaucer's dependence on John of Gaunt, "his great patron". Likewise the significance of Chaucer's annuities, offices, and diplomatic missions has been variously interpreted. Mr. Hulbert believes, further, that unwarranted assumptions have been made in the discussions even of careful writers like Hales and Lounsbury. He therefore undertakes through an investigation of the lives of Chaucer's associates and a comparison of their records with his to determine how far Chaucer's career was typical or ordinary, and how far the grants he received indicate special patronage.

He begins with the esquires (Life Records IV. 162—169, 173—175, 176—179). In these long lists, there are only twenty whose family he has been able to trace, and it is not certain that he has correctly identified even these. He thinks he is warranted, however, in the belief that "the esquires of the king's household were chiefly recruited either from the younger sons of knightly families, or from quite undistinguished stock." Three of Chaucer's companions, like himself, probably came from London merchants' families.

Mr. Hulbert finds further that of seven of these the fathers or the relatives had been in court, while eleven had themselves, like Chaucer, probably been in the service of one of the king's children.

Further, he thinks that Chaucer was probably a *valettus hospicii Regis* (later *armiger* or *scutifer*) rather than *vallettus camere Regis*, a less honorable position; he was once, it is true, designated *vallettus camere Regis* (25 May, 1368). But he may conceivably, it seems to me, have been first a *vallettus camere* and subsequently promoted to the higher position. This view would free us from the necessity of attributing an error to the scribe of this particular item.

In the list of 1368 Chaucer appears as an *esquier;* in that of 1369 as an *esquier de meindre degree.* It has generally been assumed (though without further evidence than Furnivall adduced, Edward II's Household Ordinances, tr. Francis Tate, Ch. Soc., 2d Ser. 14, p. xii) that these terms represent a rank higher than that of *vallettus.* Mr. Hulbert now confirms this view by a study

of the records of the esquires of 1368. "In nearly all cases these esquires in the early years of their career, are called 'vallettus,' after some years of service they are occasionally called 'armiger,' and finally after the passage of more years are always called 'armiger' or 'scutifer'."

As to the functions of the *esquier,* in general, we gather from Edward II's Household Ordinances (p. 18) that there were three for the king's mouth (one to take the assay at his table, one to carve, and one to serve the royal cup); twelve for the king's chamber; and twenty-four to serve in the hall (id. p. 23). This book was compiled, it is true, forty-five years before Chaucer is mentioned as an *esquier;* but there is no good reason apparently for the assumption that he did not perform the regular duties of a *vallettus* and later those of the ordinary *armiger.* Mr. Hulbert, however, has found mention of certain specific functions performed by some of Chaucer's fellow esquires, "functions of a character which makes it seem unlikely that they ever did the service which the Household Books required of an esquire of the king's household. I do not follow this reasoning, though it may be that Mr. Hulbert has not stated his evidence clearly. The fact that a few of these esquires at times had special duties, even missions abroad, does not argue against their having at other times performed the regular duties of the esquire. That is, for the period with which we are concerned, we require proof of any statement that *esquier* had become a merely general or honorary epithet.

As for rewards, Mr. Hulbert thinks he shows conclusively that special grants of money or sinecures were common and that the statement that they were made "for good service done" was purely conventional. As a matter of fact he merely records the grants made by the king to thirty other esquires; the inference that these were mere gifts and not really for services rendered is not inevitable. It must be remembered that we know very little about the services — at least those of an extraordinary nature — rendered by these men.

Concerning the marriages of the esquires, Mr. Hulbert finds that their wives "came chiefly from two classes-first, the 'domicellae' of the queen's retinue, and second, the daughters and heiresses of country gentlemen. Esquires who married wives from the second class frequently owed a great part of their importance in the county to the estates which their wives brought."

After sketches of several typical esquires, the author takes up the justices of the peace (Life Records IV. 254 f., 259—261). Leaving out four who were named *ex officio*, he shows that the other twelve named with Chaucer in the list of June 28, 1386 were all (except, apparently, only William Topclyf) from landed families in Kent.

It is for Mr. Hulbert an easy inference that by 1386 Chaucer was a landed proprietor in Kent[1]. But this does not seem to me necessary. It has not been demonstrated conclusively that only landowners were eligible to these offices. We do not know conclusively that Chaucer's was not originally a Kentish family; to suppose this might help to account for his wardships in Kent (Life Records, pp. xxv—xxvi). It is strange that no records of grants of land to him have as yet turned up. It is also strange that, having such estates, he should never have lived on any of them. Moreover, Chaucer had proved an efficient public official. He must have been well known as a poet, even though most of the Canterbury Tales had not yet been written. He was *persona grata*, it would seem, to nearly or quite every one. May not his case as a Justice of the Peace have been an exceptional one?

From all the facts he has collected, Mr. Hulbert infers that Chaucer received no extraordinary rewards and held no offices as testimonials of royal favor; he was a typical and ordinary esquire. The inference is that he had no special patron such as John of Gaunt has been supposed to have been.

The author now examines in detail Chaucers's supposed connection with John of Gaunt. He goes too far, it seems to me, in ignoring, in this connection, the writing of The Death of Blanche the Duchess. How does he know that at this time "such complimentary poems were commonly written for nobles who were not special patrons of the poets" (p. 58)? Then the evidence is rather slight from which he regards it as "almost certain that the grant of an annuity [by John of Gaunt, 13 June, 1374] to Chaucer was made merely in order to increase the sum given to Philippa." The mention of Philippa may have been merely a graceful recognition of her existence and connection with her husband.

---

[1]) Lounsbury also makes this inference, Studies in Chaucer I, 81; and Dr. MacCracken repeats it in The College Chaucer, p. 594.

In his further contentions Mr. Hulbert would seem to be right: 1. There is no reason for connecting John of Gaunt with Chaucer's employment in the house of the Countess of Clarence. 2. There is no reason for supposing that John of Gaunt procured Chaucer any of his annuities or offices, or had anything to do with Chaucer's removal (for whatever reason) from the controllership of customs in December, 1386 or from the clerkship of the Works in June, 1391. As for the query, "was John of Gaunt likely to have had enough interest in poetry to patronize a poet?" (p. 63), I do not see very much in it. The general inference that Chaucer had at one time a connection with John of Gaunt seems reasonable; that too much has been made of this by his biographers seems certain.

According to Mr. Hulbert, the theory that Richard II and Queen Anne patronized Chaucer finds no support in the facts we have concerning Chaucer's external life. Possibly we may not be agreed as to the meaning of the term *patron;* but that Chaucer was especially favored by the King seems certain from the confirmation of annuity (23 March, 1378); his appointments to offices (there were no civil service rules in those days); his annuity of 28 February, 1394; and the letters of protection of 4 May, 1398.

Mr. Hulbert contends further that the receipts from the controllership of customs were probably large; that Chaucer was not necessarily deprived of his offices in 1386 and 1391, but may have resigned "either to take up some work not now known to us, or to have leisure after more than ten years' occupation in office and missions"; that Chaucer's surrender of his annuity does not indicate "any extraordinary condition or disfavor on the part of his patrons" (p. 68); in short, that "every fact that we have would fit into the theory that Chaucer led a prosperous and important life (in a business and financial way) from 1374 to the end of his life." The action for debt does not bother our author; he passes it over with the remark that "the circumstances connected with it — the King's letters of protection and the sheriff's inability to find Chaucer — are so remarkable that we cannot draw certain inferences from it." It seems to me, however, that the most natural inference is the one usually drawn, that Chaucer, in spite of honors and emoluments, gradually became relatively poorer as he grew older. True, this may have been due to a more

elaborate scale of living; that there was financial distress seems to me indubitable.

One or two misprints occur; Britannia is misspelled on pp. 1, 67, n. 4; and the notes are not well arranged, capitalized, or punctuated. The footnotes are so numerous that it would have been far better had they been incorporated into the text in parentheses.

Though I have questioned some of Mr. Hulbert's inferences, I would say in conclusion that he has produced a valuable study of the records and has done a useful work in pointing out the insufficient bases of some of the inferences made by scholars. Even if we do not accept all of his arguments, we must now regard John of Gaunt's connection with Chaucer as of much less importance than has hitherto been attached to it.

Cornell University. Clark S. Northup.

Friedrich Germann, *Luke Shepherd, ein satirendichter der englischen reformationszeit.* Erlanger dissertation. Augsburg, Theodor Lampart. 1911. 114 ss. Pr. M. 2,50.

In dieser dissertation liefert F. Germann einen wertvollen beitrag zu einem größeren kapitel der englischen literaturgeschichte, das Herford in seinem buche *Literary Relations of England and Germany in the 16th century* (Cambridge 1886) im zusammenhange behandelt und das neuerdings Elizabeth Merrill in dem kapitel *The Polemical Dialogue* ihres büchleins *The Dialogue in English Literature* (New York 1911) vom standpunkt der form aus näher untersucht hat: die literarische bedeutung der protestantischen streitgedichte und schriften zur zeit Eduards VI. und der königin Elisabeth. Wie bekannt, kam hier der anstoß von Deutschland her. Hans Sachsens *Disputacion zwischen einem chorherren und schumacher* wurde 1547/8 durch den englischen drucker Anthony Skoloker ins Englische übersetzt, wodurch der typus der reformationsdialoge, in denen ein einfacher laie mit einem priester über theologische fragen disputiert und dabei den sieg davonträgt, nach England gebracht wurde. Größeres aufsehen aber erregte die reformationssatire »Die krankheit der messe« des Berners Nikolaus Manuel. Der damals in Straßburg weilende englische geistliche Jerome (William) Barlow verfaßte 1528 wohl unter dem indirekten einfluß dieser satire seinen bekannten versdialog *Rede me and be nott wrothe* oder *The*

Burial of the Mass, der großes aufsehen erregte. Ihm folgte 1530 der ebenfalls bekannte *Proper dyaloge*. William Roy hatte an diesen werken, wie Germann entgegen der in literaturgeschichten vertretenen meinung beweist, keinen anteil. Die protestantische englische streitgedichtliteratur entwickelte sich nun rasch weiter (William Turner, Robert Crowley usw.), obschon sie den umfang der zeitgenössischen deutschen nicht erreichen konnte. Der hauptstreitpunkt war die messe und die konsekration der meßelemente [1]). Darüber hat auch Luke Shepherd in pamphleten frisch und keck darauf losgedichtet. Wer ist denn eigentlich dieser Luke Shepherd? Bis jetzt hat er nur als der verfasser eines vortrefflichen polemischen versdialoges *John Bon and Mast Parson*, eines disputes über Corpus Christi, gegolten. (So noch in der Cambridge H. cf E. L. III, 81.) Germann ist es nun gelungen, durch fleißiges durchstöbern eines beträchtlichen materiales — für die ersten spatenstiche leistet hier zb. Strype immer gute dienste — und hauptsächlich durch die glückliche beachtung einer trockenen notiz in Bales *Index Britanniae Scriptorum* eine fast vollständige zusammenstellung seiner traktate zu bewerkstelligen, der sich ein kleines lebensbild dieses protestantischen arztes, vielleicht auch märtyrers, anschließt. Sieben werke sind von Germann identifiziert worden. Davon fand er drei in dem sammelwerk Hazlitts *Remains of the Early Popular Poetry of England* und zt. auch in andern ähnlichen veröffentlichungen abgedruckt [2]). Immer aber hat sich Germann die mühe genommen, auf die alten originaldrucke zurückzugreifen, die bei vier der werke für ihn allein in betracht fallen konnten, die er als anhang zum ersten male veröffentlicht *(The Upcheringe of the Messe, Phylogamus. Antipi Amicus. Pathos)*. Alle sieben gedichte werden auf inhalt, dichtungsart, abfassungszeit usw. genau untersucht, wobei Germann die meisten dabei aufstoßenden fragen befriedigend beantworten kann. Beim ersten traktat *Doctor Double Ale* (1547) gelingt es ihm, die person des angegriffenen geistlichen mit Harry George, pfarrer der St. Sepulchre-kirche, in

---

[1]) Wie der große protestantische erzbischof Parker unter Elisabeth diesen streit immer noch auszufechten hatte und in Aelfric einen kronzeugen gefunden zu haben glaubte, habe ich im 3. kap. meiner einleitung zu Aelfrics hirtenbriefen (Bibl. der ags. Prosa IX, ss. XXVIII u. ff.) gezeigt.

[2]) Bei *John Bohn and Mast Parson* vergißt P. zu erwähnen, daß dieses gedicht auch in Flügels Neuenglischem lesebuch ss. 201—203 sich in gutem abdrucke vorfindet.

London, zu identifizieren. Bei dem dritten gedicht *A Pore Helpe* (1548) weist er überzeugend nach, daß es, weit entfernt davon, eine satire zugunsten des katholizismus zu sein, wie Warton, Hazlitt, Furnivall und Tucker annahmen, ein geschickt angelegtes spottgedicht gegen die römische kirche ist, was von den bisherigen kritikern dem guten alten Strype allein nicht entgangen war. Interessant ist hier Shepherds anspielung auf ein lied *Pipe merry Annot*, das sich in Udalls *Ralph Roister Doister* vollständig vorfindet. Ist dies ein volkslied, oder hat es Shepherd oder Udall selbst gedichtet? Germann kann keine sichere antwort geben. Ich möchte mich zugunsten der ersten vermutung aussprechen.

Der dichtungsweise nach ist Shepherd ein nachahmer Skeltons, dessen metrum (charakterisiert von Brie, Engl. stud. 37, 78) er in allen sieben gedichten — *John Bon* ausgenommen — befolgt. Dieser umstand hatte seinerzeit Dyce bestimmt, vier der obigen gedichte als Skeltonisch zu betrachten und in bd. I von Skeltons *Poetical Works* abzudrucken. Germann hat uns aber nun durch seine gewissenhaften und guten methodischen untersuchungen eines bessern belehrt.

St. Gallen. Bernhard Fehr.

Hans Berli, *Gabriel Harvey: der dichterfreund und kritiker*. Züricher dissertation. Zürich, Gebr. Leemann & Co. 1913. Pp. 151.

In this account of the life, works, and critical views of Gabriel Harvey the author has been well advised to adopt an expository treatment, summarizing the little-known Latin works and quoting freely from the too often inaccessible reprints of Grosart, E. J. Long Scott, and various recent articles. The result is a serviceable compendium of nearly all the topics under which Harvey concerns the student of Elizabethan literature.

It was to be expected, therefore, that the complexity of topics should preclude intimate knowledge of each. In fact, Dr. Berli lends too easy credence to modern historians of literature, regarding for instance the biography of Spenser, the Areopagus (see Anglia, April 1914), and Sir Thophas in *Endimion*. Few will go his lengths in accepting identifications of Harvey in many dramas. Again, the bibliography betrays surprising limitations: the failure to cite Scaliger under "Poetik", Penniman in connection with the Marprelate controversy, Child for Enphuism, and Sélin-

court's *Minor Poems of Spenser*. The Globe edition is cited throughout, though R. E. Neil Dodge's superior text had appeared in 1908. R. B. McKerrow's name is variously misprinted (pp. 60, 64, 70, 150). Indeed, misprints occur altogether too often (p. 61 l 17, 81 l 15, 83 l 33, 88 l 26, 93 subtitle, 113 ll 4 and 25, 116 l 19, 134 l 5).

It is similar insouciance, when summarizing Harvey's *Ciceronianus* and *Rhetor*, to pass on without discussion of their place among similar contemporary writings. Gascoigne deserved more than a paragraph (p. 112): often one's interest is but aroused when the topic changes. But the scope of this book is not, as a rule, to reexamine or introduce evidence and establish independent judgements: the author relies for data on such writers even as Grosart and Halpin with rare dissent. The dissertation, in short, is not so much a contribution to knowledge as a means of disseminating in a digest information hitherto not widely accessible.

Harvard University, 2. April 1914.

Percy W. Long.

Gabriel Harvey's Marginalia. Collected and edited by G. C. Moore Smith, Professor of English language and literature in the University of Sheffield. Shakespeare Head Press, Stratford-upon-Avon, 1913. XVI + 327 ss. 8°. Pr. 16 s. net.

Der vorliegende band, der, eine frucht fleißiger sammelarbeit und seltenen forschungseifers, die handschriftlichen anmerkungen G. Harvey's zu den autoren, die er gelesen, zusammenfassend zur darstellung bringt und so einen einblick gewährt in die vielseitige lektüre und die mannigfachen geistigen und ästhetischen interessen des eigenartigen renaissancegelehrten, bekommt einen besonderen wert durch den lebensabriß und die würdigung der person und ziele Harvey's, die der herausgeber in reizvoller darstellung den Marginalia vorausschickte. Die belesenheit und literaturkenntnis von prof. Moore Smith kennen wir aus einer reihe von ausgaben von werken der elisabethanischen zeit (namentlich von Bacon und Shakespeare); die auf die Marginalia folgenden Notes, die sich über mehr als 70 seiten ausdehnen, sind ein neuer beweis seines umfassenden wissens und erfolgreichen spüreifers. Durch das neue material, das er in mühsamer arbeit zutage gefördert, gelingt es ihm, ein bild von dem charakter und streben Harveys zu zeichnen, das den freund Spensers in einem günstigeren

lichte zeigt als die vorausgehenden biographien ihn in der schwer erfaßbaren eigenart seines wesens darzustellen pflegten. Nach dem glänzenden anstieg, den er genommen, war man berechtigt, eine erfolgreiche karriere zu erwarten. Schon mit 24 jahren war G. Harvey professor der Rhetorik und hatte die ehre in Audley End vor der königin zu disputieren und durfte ihr die hand küssen. Bezeichnend für den wenig gefestigten charakter und das ehrgeizige, eitle streben des gelehrten rhetors ist die tatsache, daß eine bemerkung der königin, daß er wie ein Italiener aussehe, ihm so den kopf verdrehte, daß von da ab er exotische manieren annahm und ein gebrochenes Englisch sprach und dem spötter Nash willkommene gelegenheit zu satirischen ausfällen gab.

G. Harvey war der sohn eines wohlhabenden Yeoman und seilmachers aus Saffron Walden, war etwa 1550 geboren, in Cambridge gebildet und gedachte durch seine glänzende rhetorische begabung sein glück zu machen — er erlebte indessen eine enttäuschung. Sein exzentrisches wesen und sein lächerlicher ehrgeiz reizten seine umgebung zur satire. Durch Nash wissen wir, daß er in dem lateinischen drama Pedantius (von prof. Moore Smith herausgegeben) öffentlich verspottet wurde. In der hauptfigur soll Gabriel Harvey in der ganzen schrullenhaftigkeit seines wesens in sprache und auftreten nachgebildet sein. Seine position in Cambridge wurde unhaltbar und das amt eines Public orator, das er inne hatte, wurde einem andern übertragen. Die gelehrsamkeit und das talent des mannes waren unbestritten, aber er selbst scheint durch sein gebaren sich und seinem weiterkommen im wege gestanden zu haben. In der darstellung von Moore Smith wird das bisher bekannte bild des merkwürdigen mannes durch verschiedene züge vervollständigt, durch die es an ausdruck und sympathie entschieden gewinnt und den träger, der freundschaft und zuneigung Spensers, den er in Cambridge kennen lernte, würdiger macht. Der herausgeber der Marginalia hat das verdienst, in vorliegendem werke das bild eines renaissancegelehrten in einer vollständigkeit gezeichnet zu haben, wie wir es sonst kaum besitzen. Auch hierdurch hat er die fachgenossen zu anerkennung und dank verpflichtet.

Tübingen, 31. März 1914. W. Franz.

MISCELLEN.

WEITERE BEITRÄGE ZUR ALTENGLISCHEN WORTFORSCHUNG.

āsplǣtan, splātan 'spleissen'.

Nach Kluge[7] unter *spleissen,* mhd. *splīzen* = ndl. *splijten* liegt ein altgermanisches wurzelverb vor, zu dem ne. *split* gehört, für das aber weitere beziehung fehlt. Ich denke, ich kann ein ae. *splātan* 'spleissen' nachweisen, das sich zu einem vorauszusetzenden **splītan* genau so verhält, wie **bātan (gristbātan)* zu *bītan.* Den beleg dafür bietet seit langer zeit die ae. glosse im Cod. Stuttg. Theol. et phil. fol. 218 zu Tobias 6, 5, die Steinmeyer, Ahd. Gl. I 475[15] so druckt: *Exentera .i. aperi uentrem eius splat.* Aber auf folio 39 verso, zeile 22 der ersten kolumne steht nur *Ventrem eius splat* (letzteres über ventrem). Das ist natürlich verstümmlung eines ursprünglichen *Exentera .i. aperi uentrem eius splat.* Steinmeyer hat den ae. charakter der glossierung wohl geahnt, aber das hier vorliegende *splātan* nicht erkannt — er erinnert an ein anderes verb für dieselbe sache —, und das ist wohl der grund, warum das wort so lange unbeachtet geblieben ist. Neben *splātan* muß auch *splǣtan* bestanden haben, wie aus dem Compositum *āsplætan* hervorgeht, das der Karlsruher Codex Aug. CXXXV, folio 100 recto, zeile 20 bezeugt, in einer glosse zu derselben Tobiasstelle, die Steinmeyer, Ahd. Gl. I 475[14] so druckt: *Exentera .i. aperi uentrem eius. iaspidꝰ.* Ich habe mir notiert als lesung der hs. *Exentera .i. aperi uentrem eius .i. aspidꝰ.* Der zweite punkt nach dem ersten *i* von *iaspidꝰ* ist zwar über der zeile zwischen *i* und *a* nachgetragen, aber augenscheinlich von derselben hand, und es kann keinem zweifel unterliegen, daß *.i.* von dem interpretamente zu trennen und = *id est* zu fassen ist; bleibt damit übrig *aspidꝰ*, worin sicher verlesung von *aspldꝰ* = *āsplæt* steckt. Steinmeyer erinnert in der anmerkung zur erklärung an die Erfurt-Corpusglosse extentera (exintera) *anseot (ansceat)*, wo Erfurt den-

selben fehler in der überlieferung des lemmas aufweist, wie die Karlsruhe-Reichenauer hs. Er beruht auf dem *e*-ähnlichen vorschlage, auf den ich im vorbemerk zu meiner faksimile-ausgabe des Epinal, I. teil p. VII[14], aufmerksam gemacht habe. Daß Sweet Steinmeyers anmerkung und nachweis der quelle der Erfurt-Corpusglosse unbeachtet gelassen und *anscēotan* infolgedessen O.E.T. p. 622 unerklärt und im Dictionary gar nicht aufgeführt worden ist, habe ich Anglia N.F. XIV 302 nachgewiesen. Daß die Corpusüberlieferung[1]) auf *an(d)scēatan* 'entschossen', die Erfurtüberlieferung aber auf *an(d)scēotan* 'entschießen' hindeutet, habe ich unlängst behauptet und behaupte es noch jetzt: *Onscēotan* 'entschießen' hat augenscheinlich das übergewicht erlangt über *onscēatan* 'entschossen'; es wird um das jahr 1000 ersetzt durch

unscēotan 'aufschneiden',

auf das ich hier besonders aufmerksam machen will, weil Sweet im Dictionary es trotz Hall p. 328 c nicht verzeichnet und Hall nur 'öffnen' erklärt. Die glosse findet sich im supplement zu Ælfrics vokabular, WW. 191[30], *exentera unsceot uel geopena,* und ist offensichtlich identisch mit der Erfurt-Corpusglosse (Tobias 5, 6). Die zusatzerklärung *geopena* beruht auf dem aperi (sc. uentrem) der oben angeführten Karlsruh-Reichenauer hs. Für

āscēotan

gibt Sweet als transitive bedeutungen 'shoot' und 'lance' (swelling). Die bedeutung 'aufschneiden', 'ausweiden' wird durch die Prudentiusglosse bei Napier, OEG. 46[47] euiscerando *asceotende* gewährleistet.

Hartford, Conn., U. S. A. Otto B. Schlutter.

ZU DEN QUELLEN DER *FANTASMAGORIANA.*

I.

Im 48. bande dieser zeitschrift (s. 237 ff.) hat M. Eimer die quellen zu der mehrzahl der geistergeschichten nachgewiesen, die der Byron-Shelleysche kreis im sommer 1816 am Genfer see gelesen hat, und die so bemerkenswerte literarische resultate gezeitigt haben. Ich darf gleich hier betonen, daß ich schon vor einer reihe von jahren dieselbe untersuchung angestellt habe und nun in der lage bin, die lücken in Eimers quellennachweis zu ergänzen.

---

[1]) Wiederholt in der Cott. hs., WW. 393[7].

Zunächst ist es auffallend, daß Eimer den ursprung der ersten geschichte (*L'Amour muet*) in den *Fantasmagoriana* nicht hat entdecken können, obwohl die geschichte bekannt genug ist. Der verfasser ist Musæus, sie steht im vierten teil seiner *Volksmährchen der Deutschen* (Gotha 1782—1787) unter dem titel *Stumme liebe.* Kein geringerer als Thomas Carlyle hat sie ins Englische übertragen; in seinem werke *German Romance* (1827) findet sie sich im ersten bande[1]). Es gibt von *Dumb Love* auch einen amerikanischen sonderabdruck (Philadelphia 1849). Ferner ist die geschichte noch zweimal übersetzt worden: zunächst anonym in den *Popular Tales and Romances of the Northern Nations* (London 1823, bd. 2, u. d. t. *The Spectre Barber*) und dann von Thomas Roscoe in seinen *German Novelists* (London 1826, bd. 3). Sie hat sich also offenbar besonderer beliebtheit erfreut.

Die vorlage der zweiten erzählung (*Les Portraits de Famille*) liegt etwas versteckter; allerdings ist sie in demselben kreise zu suchen wie die quellen der übrigen geschichten. Sie steht in Friedrich Kinds *Malven* (1805: bd. I 97 ff.) und ist betitelt *Die bilder der ahnen.* In J. C. Apels *Cicaden* (1810) ist sie wörtlich wieder abgedruckt (bd. I 1—106)[2]).

Nun noch einige worte zur technik des übersetzers. Man möchte annehmen, daß er ein Deutscher war, der in Frankreich lebte; jedenfalls beherrscht er beide sprachen in gleicher weise. Er hat auch, soweit es auf genaues verständnis ankommt, seine aufgabe gut gelöst. Allerdings hat er bei dem Musæusschen märchen das original stark gekürzt, so daß eigentlich nur das gerippe der erzählung übrigbleibt. Dies verfahren müßte an sich unzulässig erscheinen, mag aber damit entschuldigt werden, daß Musæus es liebt, zahlreiche anspielungen auf gewisse personen und literarische erscheinungen einzuflechten, die dem fremdländischen leser unverständlich und daher ungenießbar bleiben mußten. War doch schon Wieland genötigt, seiner neuausgabe der märchen bald nach dem tode des verfassers erläuternde anmerkungen beizufügen.

Ähnlich verhält sich der übersetzer gegenüber den *Bildern*

---

[1]) Eine übersetzung ausgewählter volksmärchen war schon London 1791 erschienen, diese enthält aber unsere erzählung nicht. Als übersetzer wird (wohl mit unrecht) William Beckford genannt. Vgl. Axon, Notes and Queries, IX, 1, 404: Lowndes, p. 2570.

[2]) Den hinweis auf diese beiden werke verdanke ich Dr. L. L. Mackall (Jena).

der ahnen. Hier sind es besonders allgemeine betrachtungen und allzu breite schilderungen der natur und des seelenzustandes der personen, die er fortläßt. Wie recht er daran getan hat, ersieht man am besten aus einer stelle (Fantasmag. I 175), wo es im Deutschen heißt: »Er erkannte jeden zug in der vollendung, welche die natur ihren lieblingen in den seltenen momenten erteilt, wo sie ihre zum himmel der ideale strebende tochter besiegen und den um den tod der ideen trauernden geist durch sichtbare geburt ihrer ewigen bilder versöhnen zu wollen scheint." (Malven s. 151.) Diesen in seinem schwulst fast unverständlichen satz überträgt er in einer anmerkung und spricht dabei mit einem anflug von ironie von dem «style emphatique que les Allemands prennent quelquefois pour le sublime». Über den gezierten, überladenen stil von Kind hat neuerdings H. A. Krüger in seinem werk über die Dresdner pseudoromantik (Leipzig 1904, s. 82 u. ö.) das nötige gesagt.

Berlin. Georg Herzfeld.

II.

Im 2. heft der *Englischen studien* 48 (1915) s. 239 nennt herr prof. Eimer unter den in den *Fantasmagoriana* übersetzten geschichten auch *Die graue stube* von H. C. und fügt hinzu: »Wer H. C. ist, geht aus Goedekes grundriß nicht hervor.« Und doch hätte er aus dem register zum zehnten bande dieses werkes (s. 666 c) den verfasser leicht ermitteln können. Es ist H. Clauren (Carl Heun), und die genannte erzählung wird auf s. 49 f., 7, 13 des zehnten Goedekebandes nebst einer sich daran knüpfenden polemik sowie Apels fortsetzung verzeichnet. Sie steht auch im ersten und zweiten bande von Claurens *Erzählungen* (Dresden 1818).

Prag. Alfred Rosenbaum.

EDUARD BRENNER †.

Am 3. April fiel in den Karpathen als leutnant d. l. und kompagnieführer Eduard Brenner, der direktor des landesmuseums nassauischer altertümer zu Wiesbaden. Geboren daselbst am 29. Januar 1877, besuchte er das realgymnasium seiner vaterstadt und studierte von 1895 ab in Freiburg, Marburg und Heidelberg chemie, ging aber dann zum studium der neueren sprachen, besonders des Englischen, über. Seine doktordissertation war die von ihm in Oxford vorbereitete ausgabe des altenglischen

Junius-psalters (Anglist. forsch. heft 23, 1909), die mit grammatischer einleitung für die erforschung sächsischer grenzdialekte wertvoll ist. Sein mit den sprachlichen studien und naturwissenschaftlichen kenntnissen sich verbindendes interesse für realien, für archäologie und kulturgeschichte lenkte ihn auf die museumslaufbahn, und nach praktischer ausbildung in Frankfurt, Wiesbaden und Mainz erhielt er 1911 den ehrenvollen ruf als direktor des Wiesbadener museums. In dieser stellung gelang es ihm, der mit seiner liebenswürdigen und humorvollen persönlichkeit sich überall freunde gewann, seiner anstalt wertvolle schätze auf den gebieten der archäologie, des kunstgewerbes und der malerei zuzuführen (vgl. Frankf. ztg. 20. April 1915). Die nun bald bevorstehende einweihung des neubaus des museums zu Wiesbaden sollte er nicht mehr erleben! — Daß er auch literarisch-wissenschaftlich tätig blieb, zeigen aufsätze wie 'Die archäologische stellung der deutschen runenfibeln' (Korresp.-blatt des gesamtvereins d. dtsch. geschichts- u. altertumsvereine, 1913) und der bericht über den 'Stand der forschung über die kultur der Merowingerzeit' (VII. bericht der röm.-germ. kommission, 1912), dessen letzter abschnitt die englischen funde zur frage der heimat der Angelsachsen in beziehung setzt. —

Die Brenner persönlich nahe standen, betrauern in ihm den ehrenhaften, zuverlässigen charakter, den liebevollen gatten und vater, den treuen freund.

Posen. Richard Jordan.

KLEINE MITTEILUNGEN.

Am 14. November 1914 starb am herzschlag dr. Ewald Flügel, professor der englischen philologie an der Leland Stanford University zu Palo Alto in Kalifornien. Er war am 4. August 1863 zu Leipzig als sohn des lexikographen Felix Flügel geboren, habilitierte sich 1888 daselbst für englische sprache und literatur und folgte 1892 einem ehrenvollen ruf an die neugegründete Leland Stanford-universität, wo er 22 jahre lang als pionier deutscher wissenschaft im fernen westen tätig gewesen ist.

PETRARKISMUS UND ANTIPETRARKISMUS IN SHAKESPEARES SONETTEN.

Das jahr 1913 hat uns eine neue verdeutschung der Shakespeareschen *Sonette* durch L. Fulda gebracht. Ein mangel an brauchbaren übersetzungen besteht zwar nicht, denn abgesehen von den älteren sind deren mindestens ein halbes dutzend in dem kurzen zeitraum des neuen jahrhunderts erschienen, die meisten ganz achtbare leistungen. Die überfülle beweist, daß es trotzdem noch keiner gelungen ist, Shakespeares lyrik in einer abschließenden und allseitig befriedigenden form wiederzugeben. Fulda befand sich in einer besonders ungünstigen lage. Die englische sprache ist ihm wenig geläufig und die Shakespeares so fremd, daß er einer vermittelnden prosaübersetzung zweier philologen bedurfte. Er war sich wohl selbst als erfahrener übersetzer darüber klar, daß auf diesem umwege die unmittelbare berührung zwischen dichter und nachdichter verloren gehen mußte. Ob und wie weit er die gesteigerten schwierigkeiten trotzdem überwunden hat, soll hier nicht untersucht werden; aber das eine kann man wohl, ohne ihm zu nahe zu treten, nach verlauf von mehr als einem jahre sagen, daß die *Sonette* auch durch seine übersetzung in Deutschland nicht eingebürgert sind.

Brandl hat eine einleitung beigesteuert. Sie beschäftigt sich in der hauptsache mit dem autobiographischen wert der gedichte, also mit der frage, ob Shakespeare wirklich einen blonden freund und eine dunkle geliebte besessen habe, und ob diese beiden wesen in einem schmählichen verrat von ihm abgefallen seien. Die möglichkeit wird unter vorbehalt zugegeben und soll durch berufung auf Willobies *Avisa* gestützt werden, von der man schon mehrfach, allerdings ohne den geringsten beweis, vermutet hat, daß sie in irgendeinem zusammenhang

mit den vorgängen der *Sonette* stehe. Auf diese art wird man nie zu einem gesicherten ergebnis gelangen. Es bleibt jedem erklärer überlassen, die vermutung seines vorgängers durch eine neue zu überbieten oder durch die entgegengesetzte mit gleich gutem recht zu entkräften. Einen besseren weg hat Sidney Lee eingeschlagen, indem er auf die starke abhängigkeit der *Sonette* von italienischen und französischen vorbildern hinweist, aber er zieht den rahmen seiner forschung zu eng. Es kommt nicht darauf an, daß einzelne gedichte sich als nachahmungen oder gar übersetzungen darstellen, sondern zunächst muß sich die untersuchung auf die ideenwelt und die motive Shakespeares erstrecken; sie müssen geprüft werden, ob sie das persönliche eigentum des dichters oder ein überliefertes gut sind. Dazu ist es nötig, sie bis zu ihren quellen zu verfolgen und in ihrer italienischen heimat aufzusuchen. Es kann dabei außer betracht bleiben, ob Shakespeare die Italiener selbst oder — was wahrscheinlicher ist — nur durch vermittlung der Franzosen gekannt hat. Auch die letzteren sind nur nachahmer, die sich jenseits der Alpen gereifte früchte aneigneten[1]). Der philologe mag die quellen der *Sonette* in Frankreich suchen, der kultur- und literarhistoriker in Italien. Nur dort hat sich das sonett natürlich und selbständig entwickelt, so daß allein das studium der Italiener zum verständnis ihrer französischen und englischen nachfolger führen kann.

Die italienische dichtung des Cinquecento, besonders die sonettendichtung, wird durch den Petrarkismus beherrscht. Das wort ist vielfach mißbraucht worden. Wenn man die sehr wichtige, aber für die vorliegende untersuchung gleichgültige formelle seite und behandlung der sprache außer betracht läßt, so ist das wesentlichste merkmal des Petrarkismus eine verehrung der geliebten, die diese zum mittelpunkt aller irdischen schönheit erhebt, die ganze schöpfung auf sie bezieht und in ihr die unsterbliche idee des schönen selber findet, kurz eine vergeistigte sinnlichkeit, die in einer beständigen sehnsucht aufgeht. Dieser sehnsucht entspricht kein körperlicher besitzwille. Der liebende ist von dem geliebten wesen durch die

---

[1]) Vianey, *Le Pétrarchisme en France au 16e siècle.* Paris und Montpellier 1909. Bes. s. 10. *Nos poètes cherchèrent à être au courant de la dernière mode italienne.*

ganze kluft der idee getrennt, die im einzelnen falle durch dessen unerbittlichkeit, keuschheit oder tod geschaffen ist. Es macht für den Petrarkisten keinen unterschied, ob er nach der toten oder lebenden geliebten schmachtet, im gegenteil, wenn sie verstorben ist, erreicht sein gefühl den stärksten und reinsten ausdruck, da es dann, losgelöst von jedem besitzwillen, der idee am nächsten kommt. Bezeichnend ist zb., daß Bembo die lebende Morosina, von der er mehrere uneheliche kinder hat, nicht besingt; sobald sie aber die augen geschlossen hat, erscheint sie ihm als blüte aller vollkommenheit, als ein von gott gesandter schatz. (*Opere*, Milano 1808, vol. II. *Rime*, Son. 131—37.) Sie ist zur idee geworden.

Petrarka gelangte zu dieser auffassung durch die noch nicht überwundene mittelalterliche verachtung des fleisches, durch die scheidung in einen *amor purus* und *mixtus*, besonders aber durch seine beschäftigung mit Augustin. Der heilige erklärt, daß nur der böse wille beim anblick der körperlichen schönheit begierde empfinde, und prophezeit, es werde eine zeit kommen, wo die menschen frei von jeder begehrlichkeit ihre gegenseitige schönheit genießen würden [1]). Auch das schönheitsideal Petrarkas beruht auf überlieferung teils aus heidnischen, teils aus christlichen vorstellungen. Es entwickelte sich, als sich im westen das bild des *schönen Heilands* im gegensatz zu dem *häfslichen Christus* des Orients durchsetzte. Er besaß blondes haar, dunkle brauen, schwarze augen und war seiner mutter ähnlich [2]), also eine weiche, frauenartige jünglingsgestalt. Dieses ideal konnte infolge seiner unbestimmtheit und des absichtlich unterdrückten geschlechtlichen charakters für die frau so gut wie für den mann gelten. Die blonden haare sind seitdem die zierde, die jede reine, engelhafte schönheit schmückt, Laura und alle ihre nachfolgerinnen; auch unterliegt es keinem zweifel, daß sie mit schwarzen augen geschildert wird [3]).

Im 15. jahrhundert machte sich der einfluß der antiken autoren, besonders der römischen elegiker, auf die italienische lyrik stärker geltend. Der ewigen schönheit Petrarkas trat

---

1) *De civ. dei* XII, 6 und XXIV, 4 nach Borinski, *Die antike in poetik und kunsttheorie*, s. 70. Leipzig 1914.

2) Borinski *l. c.* s. 73.

3) Canz. 29, 23; 72, 50; 323, 15. Son. 151, 7; 157, 10.

eine irdische gegenüber, die körperlich genossen werden kann und genossen werden muß, ehe sie der zerstörung der zeit verfällt. Die jugendblüte wird besungen, ihre kurze dauer wehmütig beklagt; das horazische *carpe diem* und *eheu, fugaces labuntur anni* wird von den Italienern in allen tonarten wiederholt. Ihren bedeutendsten vertreter fand diese richtung in Tebaldeo aus Ferrara. Scheinbar steht seine auffassung der Petrarkas sehr fern. Er bewundert nicht nur das fromme gesicht der geliebten, sondern auch weitere körperteile; er fordert sie zum liebesgenuß auf, malt gern niedliche situationen aus und hat überhaupt eine ausgesprochene neigung für das zierliche und spielerische, ja sogar für das schlüpfrige und obszöne. Er gehört zu den dichtern, denen Tasso vorwirft [1]), sie liefen ehrvergessen vom Parnaß in das haus Epikurs. Was Tebaldeo und seine nachfolger aber trotzdem zu Petrarkisten stempelt, ist die mangelnde individualität. Die geliebte ist auch bei ihnen nur eine verkörperung der jugend und schönheit, ohne eigene persönlichkeit, der gegenüber kein bestimmter besitzwille des liebenden sich geltend machen kann. Die schule vertritt einen durch klassische motive gemilderten, aber nicht gebrochenen petrarkismus.

In voller reinheit, allerdings auf veränderter grundlage, wurde er im beginn des 16. jahrhunderts wiederhergestellt. Wie das verhältnis der beiden geschlechter in wirklichkeit war, geht aus der reichen novellenliteratur mit erschreckender deutlichkeit hervor; aber gerade angeekelt durch diesen schmutz, empfanden edlere naturen ein bedürfnis nach einer reineren und vergeistigten sinnlichkeit. In anlehnung an Plato erwuchs eine verfeinerte auffassung, die von männern wie Bembo, Castiglione, Varchi, Flaminio Nobili und Tasso oft unter dialektischen spitzfindigkeiten zu einer theorie ausgearbeitet wurde [2]).

Die liebe wurde als die sehnsucht nach der schönheit definiert. Diese ist zwar auch dem körper, besonders dem angesicht zu eigen, aber entsprechend ihrer göttlichen natur ist

---

[1]) Zitiert nach *Rime* des Michelangelo Buonarotti. Ed. Guasti Firenze 1863. Discorso XIV.

[2]) Bembo, *Asolani* in *Opere I;* Castiglione, *Cortigiano* IV. Ed. Corio. Milano o. j.; Varchi, Lezione über ein gedicht des Michelangelo, abgedruckt in dessen *Rime;* Nobili, *Trattato dell' Amore humano.* ed. Pasolini. Roma 1895 mit noten Tassos und dessen *Conclusioni.*

ihr eigentlicher sitz die seele, von der nur ein abglanz, ein schatten der schönheit, auf die äußere gestalt fällt. Sie ist also nicht nur das ästhetisch reizvolle, sondern auch ethisch zu erfassen, als die absolute vollkommenheit, die das gute und das schöne in sich schließt. Beide bilden eine begriffliche einheit. Bembo (*Rime*, son. 5) spricht seiner geliebten die *somma beltade* und *somma onestade* zu, wie sich in der des Mutio (*Rime diverse*, s. 4, Vinezia 1551) *il bello e il bene* in himmlischer reinheit vereinigen [1]). Dieselben eigenschaften schrieb man aber auch einem mann zu. In den augen der dichterin Gaspara Stampa (*Rime di tre gentildonne*, son. 4, Milano 1882) besitzt ihr geliebter Collaltino alle höchsten vorzüge des körpers und geistes, und Molza (*Delle poesie volgari e latine* II, son. 106, Bergamo 1747) preist seinen gönner als den inbegriff von liebe, verstand, tugend und blut, wie auch Shakespeares freund *fair, kind, and true* (son. 105) sowie schönheit, geburt, geist und reichtum (son. 37) in sich vereinigt. Das verlangen nach dieser geistigen schönheit kann durch den körperlichen besitz nicht befriedigt werden. Wer das hofft, betrügt sich selber, läßt sich durch den schein blenden und statt der erwarteten erquickung gewinnt er nur unruhe, neid, aufregung und eifersucht (Shakespeare, son. 119). *L'amor sensuale* ist nach Castiglione schlechthin *malo*, nach Bembo ein *universale danno* und *generalissima vergogna*, und nach dem sonettisten Girolamo Gualdo im besten falle ein *volgare breve diletto con tormenti infiniti:* Der edlere geist wendet sich von ihm ab zu der wirklichen liebe (*razionale*), die, frei von begier, nicht nach besitz strebt. Sie zielt auf vereinigung der seelen, gegenstand ihrer sehnsucht ist die idee der schönheit selber, ein *concetto universale e astratto*, die Gott über die gesamte schöpfung ausgegossen hat, und die nur deshalb im menschen am stärksten gefunden und geliebt wird, weil er unter allen wesen der gottheit am nächsten steht; also mit der *unità della bellezza* am meisten begnadet ist. Die schönheit kann in voller reinheit nur durch das versenken in die göttliche idee genossen werden, soweit sie, allerdings in geschwächter form, den körpern mitgeteilt ist, durch die anschauung (*contemplando*), und zwar die äußere schönheit durch

---

[1]) Aus der überfülle der italienischen lyrik des Cinquecento konnten nur die wichtigsten autoren berücksichtigt werden. Die belege hier wie an allen andern stellen ließen sich leicht vermehren, sie sollen nur als beispiele dienen.

das auge, die geistige durch die *vista dell'animo*. So genoß nach Castiglione Sokrates die reine schönheit des Alcibiades ohne jedes verlangen, denn es ist zu beachten, daß nur auserwählte geister sich zur höhe dieser empfindung erheben können. Frauen sind von ihr ausgeschlossen, denn selbst nach der ansicht eines verehrers wie Castiglione sind sie nicht *tanto purgate dalle passioni*. Auch die jugend ist noch in der sinnlichkeit verfangen und besitzt nicht die nötige abgeklärtheit; dazu muß der mensch in reiferen jahren stehen. Der ältere mann, der über die leidenschaft erhaben ist, tritt der vollkommenen geliebten als vollkommener liebhaber gegenüber.

Bembo übernahm es, diese ideen in die poesie zu übertragen, eine aufgabe, die sich nur bedingungsweise durchführen ließ, denn seine schönheit, diese *cosa incorporea*, kann in einem körper nur mangelhaft gepriesen werden, da sie durch jede verbindung mit der materie gemindert wird[1]). Bembo mußte der körperlichkeit und damit der sinnlichkeit zugeständnisse machen, allerdings so wenig als möglich. Seine blutleeren verse gewannen den beifall der zeitgenossen im höchsten grade; Bembo zeige den weg zum himmel, verkündete der begeisterte Bernardo Tasso. (*Rime* I, son. 4, Bergamo 1749), und Antonio Mezzabarba (*Rime* 22[2], Venedig 1536) spricht von dem *heiligen* Bembo. Sein beispiel machte schule, besonders die Venetianer Cappello (*Rime*, Bergamo 1753), Veniero (*Rime*, ebenda 1751) und Molino (*Rime*, Venetia 1573) schlossen sich ihm in der huldigung der abstrakten schönheitsidee an. Aber es gelang nicht, den einfluß des Tebaldeo völlig zu brechen, im gegenteil, um die mitte des 16. jahrhunderts nahm er einen neuen aufschwung. Ein ausgleich zwischen den beiden richtungen trat ein, sie vereinigten sich trotz ihres begrifflichen gegensatzes; zumal in den zahlreichen anthologien[2]), die sich vielfach einer größeren verbreitung als die oft ungedruckten originalwerke erfreuten, standen gedichte aus der schule Bembos und Tebaldeos friedlich nebeneinander, ohne daß man sich über den zwiespalt der zugrunde liegenden anschauungen rechenschaft gab[3]). Bei den französischen sonettisten

---

[1]) Castiglione l. c. s. 287 u. 291. *Il corpo diminisce la bellezza.*

[2]) Eine auswahl der wichtigsten anthologien bei Vianey l. c. im anhang.

[3]) Eine seltene ausnahme machte Francesco Copetta (*Rime*; neudruck Bari 1912). Im son. 44 sagt er: *Die einen besingen Lalage, die andern Laura.*

war das noch weniger der fall, sie griffen aus den sammlungen auf und ahmten nach, was ihnen gefiel oder gerade unter die hände kam. Shakespeare wandelt in ihren bahnen. Bald preist er im stile Bembos eine schönheit, die sich als die ewige idee darstellt (son. 53, 54, 67, 68), bald eine solche, die nach Tebaldeo irdisch erzeugt ist und irdischen charakter besitzt (son. 1—14). Die eine ist natürlich unvergänglich (son. 101, 103, 105, 106), die andere der verwüstung und vernichtung durch die zeit unterworfen (son. 16, 22, 63, 64); die eine steht so hoch, daß das wort des dichters für ihren ruhm nicht ausreicht und nur durch die idee selbst unsterblich werden kann (son. 17, 38, 78, 79); die andere dagegen bedarf des liedes zum schutze gegen die vergänglichkeit (son. 18, 19, 60, 63); die eine strahlt in ungetrübtem himmelsglanze (son. 53, 70, 105); die andere ist gemäß ihrer herkunft mit irdischen flecken behaftet (son. 35, 41, 58, 69). In dem tändelnden stile Tebaldeos sind auch die liebesspielereien aus der griechischen anthologie sonette 153 und 154, sowie das gelegenheitsgedicht 128 an die klavierspielende geliebte. Wie Shakespeare dort die tasten um die berührung der geliebten beneidet, so Pamphilo Sasso (bei Vianey s. 270) den seidenen faden, den sie bei der stickerei braucht; wie er bereit ist, rang und stand mit dem bevorzugten holz zu tauschen, so Tasso[1]) mit den hündchen der Laura Perperara. Unter Tebaldeos einfluß stehen auch die *Will*-sonette 135 und 136. Derartige wortspiele, und fast immer ebenso geschmacklose, finden sich bei den meisten Italienern. Tasso (II, son. 8) löst den namen der Lucrezia Bendidio in *luce* und *rete* auf, Gaspara Stampa verdreht Collaltino unzählige male in *alto colle*, wie Bernardo Capello (son. 158) in ähnlicher weise den namen *de la Valle* mißbraucht.

Die liebe wurde zum einseitigen schönheitskultus, und diese schönheit fand man nicht nur beim weibe, nicht nur im menschen, sondern in allen dingen *o naturali o artificiali che son composte con buona proporzione*. Das ist nicht mehr der standpunkt des liebenden, sondern des künstlers, der mit demselben schönheitsfreudigen entzücken alles geschaffene in sich aufnimmt. Michelangelo (Discorso XXXI) bemerkt in einem dialog,

---

[1]) *La Rime* di Torquato Tasso, herausgegeben von Solerti, 4 bände. Bologna 1898. Vol. II. An L. P. Son. 5.

niemand könne sich so rasch wie er verlieben. Sobald er nur ein mit einem reiz begabtes wesen erblicke, reiße es ihn bis zur preisgabe seiner eigenen person hin. Diese künstlerische hingabe galt als liebe, und in diesem sinne wurde Gott selbst, der schöpfer des weltalls, als *nobilissimo amante* (Varchi) bezeichnet. Diese anschauung erfuhr eine stütze durch den sieg des malers über den dichter. Das ganze Cinquecento wurde beherrscht durch den streit der künste, den man dahin entschied, daß der architektur die erste stelle, der dichtung die letzte gebühre, also unter der malerei. Es heißt nun nicht mehr: *ut poesis pictura*, sondern umgekehrt: *ut pictura poesis*. Die dichtung wird malerisch und sucht ihren ehrgeiz darin, mit der malerei zu wetteifern und deren aufgaben an sich zu reißen. Das streben zeigte sich schon bei Ariost in dem behagen, malerisch wirksame situationen eingehend zu schildern, und es findet sich auch bei Shakespeare. Die sonette 46 und 47, der bei allen Petrarkisten wiederkehrende wettstreit des herzens und des auges, sind ein niederschlag des kampfes der künste, die ausführliche beschreibung der bilder in der *Shrew* (Ind. 2, 50 ff.) ist bekannt, und die beiden epen *Venus und Adonis* und *Lucrezia* nehmen offenbar von gemälden ihren ausgang und schwelgen auf kosten der handlung in der darstellung malerischer lagen. Im sonett 24 erklärt der dichter selber, sein auge spiele den maler, und das dort gebrauchte, bisher unerklärte *perspective* gibt nur einen sinn, wenn es in der technisch-künstlerischen bedeutung der italienischen maler als *composition* verstanden wird.

Die liebe der Petrarkisten des 16. jahrhunderts entsprang nicht der sinnlichkeit oder einem individuellen gefühl, sondern einem künstlerischen empfinden, und zwar einem empfinden, das die schönheit um jeden preis, selbst auf kosten der wahrheit verlangte. Übertreibung in das schöne bezeichnet Bembo (*Asolani* 113) als das wesen jeder kunst, und Michelangelo trägt kein bedenken, die häßlichen gesichter der letzten degenerierten Mediceer durch griechische idealköpfe zu ersetzen. Die dichtung verfährt ebenso. Tasso feiert in seinen sonetten unzählige Gonzaga, Este, fürsten von Urbino und Mantua in den höchsten tönen. In wirklichkeit zeichneten sie sich weder körperlich noch geistig aus; aber der dichter macht sie zu idealfiguren. So wenig wie man gegen Michelangelos kunst-

werk den vorwurf der schmeichelei, der unaufrichtigkeit und verlogenheit erhebt, darf man es gegen diese poesie: Sie wurde, wenigstens in edlen geistern, durch eine echte, starke empfindung getragen, sie wiederholte nicht überlieferte phrasen oder brachte eine theorie in zierliche verse; aber ihr empfinden war durch ein gemeinsames ideal beherrscht, in einer bestimmten richtung inhaltlich und stilistisch festgelegt. Die verse und die liebe der Petrarkisten oder, um es besser auszudrücken, ihre künstlerische hingabe galten wohl einer bestimmten person, die ja häufig mit namen genannt wird; aber die person erscheint niemals individuell, sondern nur als unterlage des ideales, sie ist nur das gestell, das den schönheitstypus tragen soll. Die liebe wird der allgemeinen schönheit dargebracht, der einzelnen person nur insoweit, als sie nach dem subjektiven ermessen des liebhabers und verfassers an diesem ideal anteil hat. Der widerspruch, der dadurch zwischen der wirklichkeit und der poetischen schilderung entsteht, nimmt manchmal groteske dimensionen an. Bernardino Rota[1]) schreibt sonette auf den tod seiner gattin, während sie an seiner seite lebt, Mutio (s. 28 ff.) nennt die kurtisane Tullia d' Arragona *sol della bontà superna* und *esempio de l'eterna luce*. Diese selbst, übrigens nicht die einzige dichtende hetäre, schreibt über die *Infinità dell'amore*, während sie aus der endlichen ihren lebensunterhalt bezieht, und selbst Michelangelo (madr. 10) preist die schönheit der käuflichen Mancina als einzig und himmlisch. Molza bedenkt die edle Camilla Gonzaga, die krätzige Beatrice Paregia und die gemeine Furnia mit denselben lobenden ausdrücken, wozu Vittoria Colona (son. 114) treffend bemerkt, er verstehe es, die taube schwarz, die raben weiß zu malen. Aber darin liegt kein vorwuf gegen den dichter, sondern bewunderung für seine kunst, die selbst das gemeinste objekt zu adeln weiß. Auch Shakespeare versteht aus *black fair* zu machen, und zwar geschieht es mit vollem bewußtsein, wenn er in den sonetten 113 und 114 nicht ohne selbstironie erklärt, die *rudest* und die *gentlest sight*, selbst die *deformed'st creature* werde vor seinem auge gleich, seine phantasie erhebe ungeheuer zu engeln und gestalte alles schlechte zum *perfect best*, zum vollendeten ideal um.

---

[1]) Nach Graf, *Attraverso il Cinquecento*. Torino 1888. *Petrarchismo ed Antipetrarchismo*, s. 8.

Die verzückte schönheitsbegeisterung erblickt und liebt in dem irdischen wesen eine himmlische idee; sie hat, zumal da sie in nur *contemplando* genossen wird, mit der körperlichkeit oder gar mit dem geschlecht nichts zu tun. Tasso schmachtet in glühenden gedichten nach seiner Laura Perperara, das verhindert ihn aber nicht, ihr auch zur hochzeit mit einem anderen zu huldigen und bei der geburt ihrer kinder zu gratulieren; ja ein französischer sonettist Maurice Sève (bei Vianey s. 70) betrachtet es nach italienischen mustern als ein besonderes glück, daß seine Delia ihren leib einem anderen gegeben habe, so daß für ihn selbst die vom körper befreite seele bleibe. Auch Shakespeare (son. 20) hat nichts dagegen, daß sein freund seiner *love's use* den mädchen gebe, wenn ihm nur die *love* selber gewahrt werde, genau so, wie Francesco Coppetta (Stanze s. 165) den brautwerber für seinen geliebten Alexis spielt.

In diesen anschauungen lag es begründet, daß die Petrarkisten ihre liebe und schönheitsanbetung nicht auf frauen beschränkten. Das geistige ideal war begrifflich keiner unterscheidung fähig und für mann und weib das gleiche, aber auch das körperliche nahm immer mehr einen zwitterhaften, für beide geschlechter passenden charakter an. Die malerei war wieder führend. Sie schwelgte in mädchenhaften jünglingsgestalten wie Ganymed, Adonis, dem keuschen Josef und dem heiligen Sebastian, deren weiche körper, unerblühte gesichter und blonde, wallende haare jede männlichkeit verleugnen. Das männliche schönheitsideal wurde dem weiblichen angenähert, und umgekehrt galt es als höchster ruhm einer frau, dem manne gleich zu sein. Die kämpferinnen in Ariosts und Tassos epen sind jedem helden ebenbürtig, die dichterin Margherita Sarocchi wurde als *vir inter mulieres*, als *mulier inter viros* gefeiert, und Michelangelo (Discorso XXIV und madr. 57) nennt Vittoria Colonna zu ihrem höheren ruhme seinen *grande amico* und erklärt als größtes lob, sie sei *uomo in una donna*, wie Shakespeare (son. 20) seinem freunde als *master-mistress* seiner seele huldigt, der das aussehen einer frau mit der gesinnung eines mannes verbinde. Es ist der *celèste Androgyne de nos cœurs*, den wir bei Du Bellay, vermutlich nach einem italienischen vorbild finden (Vianey, s. 131). Ob die dichterinnen ihren angeblichen geliebten, die dichter ihre dame preisen, die melodie ist dieselbe und bleibt es auch bei gleichem geschlecht, wo in unserem sinne von

liebe nicht die rede sein kann. Maddalena Campiglia[1]) rühmt Isabella Pallavicini ungefähr mit denselben worten wie Coppetta den Francesco Bigazzini. Selbst die beschreibung der körperlichen reize ist, namentlich bei der schule Bembos, für mann und weib die gleiche; man verherrlicht das goldhaar, die sonnenaugen und die weiße hand des jünglings so gut wie die des mädchens. Tommaso Cavalieri und Cecchino Bracci werden von Michelangelo genau so bewundert und besungen wie eine geliebte frau, und mehrere seiner gedichte, sonette 40 und das *Capitolo alla sua donna* waren in dem zufällig erhaltenen ersten entwurf an einen mann gerichtet, um später für eine dame umgeändert zu werden. Der spötter Berni[2]) hatte nicht unrecht, wenn er sich über eine kunst lustig machte, die *colei* und *colui* so leicht vertauschen konnte. Wie bei vielen sonetten Shakespeares bleibt es bei zahllosen italienischen zweifelhaft, ob sie einen männlichen oder weiblichen empfänger voraussetzen. Bembo zb. spricht (son. 80) von seiner *verace amore*, daraus schloß schon Sansovino auf eine geliebte, während die erklärung in wirklichkeit dem kardinal de' Medici, dem späteren papst Clemens VII. gilt. Flaminio Nobili betrachtet es als selbstverständlich, daß ein mann einen mann lieben könne. Der zweck ihrer liebe und ebenso der zu mannähnlichen frauen sei die erzeugung von *figli spirituali*, um durch sie die schönheit fortzupflanzen und unsterblich zu machen, oder wie Castiglione sagt, *generare la bellezza nella bellezza*. Die höchste liebe existierte nicht *per mezzo della donna*, mit der man im besten falle körperliche kinder hervorbringen könne. Diese aufgabe blieb dem *amore volgare* überlassen, das *generare un bel figlio in una bella madre*. Unter diesem gesichtspunkt sind Shakespeares prokreationssonette 1—17 zu betrachten; sie bezwecken eine vermittlung zwischen der höheren und niederen art der liebe und versuchen die leibliche fortpflanzung mit dem *generare la bellezza nella bellezza*, mit der geschlechtslosen, rein geistigen anbetung der schönheit zu vereinigen. Es bedurfte dieser spitzfindigkeit, damit die zeugung, die besonders den adligen geschlechtern am herzen lag, einer edlen seele und eines wahrhaften liebenden würdig erscheine, sie wird vollständig unter

---

[1]) Ihre gedichtsammlung *Flori* 1589 war mir leider nicht erreichbar.

[2]) *Rime, Poesie latine e lettere.* Ed. Virgili. Florenz 1885. Stanze 151.

den gesichtspunkt der erhaltung der schönheit gebracht und dadurch annehmbar gemacht. Aber der gesichtspunkt war nicht neu. Schon Tasso (III, son. 81) schreibt an die durch Goethe bekannte Leonora Sanvitale, kein künstler habe ihr bild erhalten können, nur sie selber durch die geburt eines kindes, oder er erklärt (III, son. 187) dem Alessandro Pocaterra, er erneuere sich selbst in seinen enkeln. Den schönen herzog von Joyeuse warnt er (III, son. 441), sich nicht gleich Narcissus in sich selbst zu verlieben, wie Bernardo Capello (son. 25) seiner geliebten zuruft, Gott habe ihr nicht die schönheit gegeben, um sie in sich zu verbergen.

Der männliche empfänger.

Es soll nicht untersucht werden, und es ist wissenschaftlich auch kaum festzustellen, ob die ersten 126 sonette Shakespeares alle an einen mann gerichtet sind, oder ob der dichter selbst in den gedichten mit männlicher anrede zuweilen der mode der Italiener, zb. Polizians, Michelangelos, Sannazaros gefolgt ist, die ihre damen als *signore*, *amico* und *nemico* bezeichnen. Hier genügt der nachweis, daß in den gedichten nichts gesagt wird, was nicht schon petrarkistische vorgänger zum lobe eines mannes verkündet haben, ja daß Shakespeares liebesbeteuerungen und huldigungen noch hinter denen zurückbleiben, die beispielsweise Alamanni für Franz I. zusammenträgt[1]). Auch ob der empfänger, der bald als gönner *(Lord)*, bald als geliebter freund auftritt, dieselbe persönlichkeit ist, kann unerörtert bleiben. Es ist eine bekannte tatsache, daß jeder dichter einen patron haben mußte, und dies verhältnis wurde als freundschaft bezeichnet. Einer der bedeutendsten Petrarkisten des 16. jahrhunderts hat in einer schrift *Trattato degli Ufficii communi tragli amici superiori e inferiori* (*Opere I*, 89 ff., Firenze 1707) über das wesen dieser sonderbaren freundschaft aufschluß gegeben. Sie beruhe ausschließlich auf dem vorteil und sei auf seiten des niederen *servitù*. Er habe die launen und kränkungen des gönners freudig zu ertragen, ja man müsse ihn nur immer mehr lieben. Es sei seine pflicht, in demütigen worten zu reden, sich selbst zu erniedern, dagegen den patron

---

[1]) Luigi Alamanni, *Versi e Prose*. Ausg. von Raffaelli. Florenz 1859. 2 B. I, s. 231 ff.; II s. 1 ff.

nach kräften zu loben, dessen fehler zu verbergen oder zu beschönigen und ihn ja nicht durch schweigen (*taciturnita*) zu verletzen. Diese pflichten sind allerdings nicht leicht, denn wie della Casa hinzufügt, behandeln die gönner häufig ihre pferde besser als ihre freunde. Nach diesen vorschriften ist Shakespeares verhältnis zu seinem herrn zu betrachten. Auch er sieht darin einen dienst, eine pflicht, die von ihm gefordert werden kann (son. 26), und bekennt sich als sklave und dienstmann (son. 57, 58) seines *sovereign*. Er nimmt dessen wechselnde launen hin (son. 33, 34, 120), ja gesteht ihm das recht zu, ihn nach belieben zu verstoßen (son. 49, 89). Er erniedrigt sich vor ihm bis zur selbstverachtung (son. 29), spricht von seinem unwert (son. 49), ja von dem makel, der auf ihm ruhe (son. 36, 111). Er beklagt die pflichtvergessenheit seiner muse, die sich zeitweilig dem dienst des gönners entzogen habe (son. 101 und 102) und sucht dies schweigen zu entschuldigen (son. 83, 85). Auch sein herr mag fehler haben (son. 41), aber sie werden nach kräften beschönigt (son. 35), als verleumdung hingestellt, der ja gerade die besten ausgesetzt seien (son. 70), oder wenn das nicht angeht, wird schwarz in weiß verwandelt und der mangel als besondere zierde (son. 40), als vorrecht der schönheit (son. 95) ausgelegt. Alle lobsprüche werden auf den scheitel des patrones gehäuft, der, wie es das petrarkistische ideal verlangt, das meisterwerk der natur, der endzweck alles geschaffenen sei. Das alles entspricht nicht nur der vorschrift des della Casa, sondern war von den Italienern auch praktisch vor Shakespeare erprobt. Die seele des Angelo di Costanzo (*Rime*, Padua 1750, son. 40) schmachtet als sklavin unter rauher herrschaft. Michelangelo (son. 31 und canz. II) fühlt sich als gefangener eines *cavalier armato* und beklagt sich über seinen harten dienst. Annibal Caro ist so gänzlich dem willen seines herrn unterworfen, daß er außer ihm nichts wünscht, nichts denkt, überhaupt nichts ist[1]), ebenso wie Gaspara Stampa (son. 154, 169) sklavin und willenloses eigentum ihres Collaltino ist. Gleich Shakespeare klagen die meisten Petrarkisten über kränkungen (*oltraggi*), so Michelangelo (son. 36 und canz. II), daß er kein frohes leben mit dem *Signor* führe

[1]) *Scelta di Sonetti etc.* II *Rimatori 1550—1600.* S. 165, son. 1. Zitiert als *Scelta.*

und nur schmach und schande in seinem dienst davongetragen habe. Auch Bernardo Tasso (son. 398) seufzt, daß der einzige, der ihn früher unterstützt habe, jetzt unterdrücke. Mit solchen klagen ist meist, wie bei Shakespeare, eine herabsetzung der eigenen person verbunden. Sannazaro (son. 45) spricht von seinem *stato indigno*, Giov. Guidiccione (*Rime*, Bari 1912, son. 114) von seinem *misero stato*, G. Stampa (son. 147) bezeichnet sich als *brutta e vile*, Mezzabarba (9[1]) als roh und gemein und Philoxeno in einem strambotto (Vianey 55) als *turpe e strano*. Aus dieser selbstherabsetzung entwickelt sich ein tadel des eigenen stiles. Die dichter behaupten, er sei zu dürftig, um die ganze herrlichkeit des gönners zu schildern, und pflegten damit ihr schweigen zu entschuldigen. Bembo (Madr. 3) ist von dem glanze des herrn so geblendet, daß er keine worte finden kann. Angelo di Costanzo (son. 22) dagegen schilt den *pigro sonno* seiner muse, der ihn an der erfüllung seiner pflicht verhindert habe, und Tansillo (*Poesie*, son. 44, Londra 1782) ist verstummt, weil so viele andere dichter seinem gönner huldigen. Dieselben motive finden sich bei Shakespeare. Trotz allem pflegt der ideale freund einige fehler zu haben, aber sie werden nachsichtsvoll entschuldigt, wie die Collaltinos von Gaspara Stampa oder, um nichts böses zu sagen, verschwiegen, wie die Soranzos von derselben dichterin (*Sonetti varii* 46). Molza dagegen ist kühner und erklärt (I, 151) ganz wie Shakespeare im sonett 96, was anderen zu endlosem tadel gereiche, wurde bei seinem gönner zu ruhmvollstem lobe. Mit solchen und ähnlichen huldigungen sparten die Italiener nicht. Die versicherung, daß kein sang den wert des freundes erfasse, daß er allein dem liede bedeutung verleihe, kehrt beständig wieder. Aber man schlug ganz andere töne an. Della Casa (son. 12, 13, 54) rühmt den jungen Antonio Soranzo als sein einziges licht und einzigen trost und Christoforo Madruzio als letzten tugendhaften in der verderbten welt; Bembo nennt Trifon Gabriele (son. 112) einen übriggebliebenen zeugen des goldenen zeitalters, Sannazaros gönner (son. 11) ist der triumphierende erneuerer der alten zeit; und Galeazzo di Tarsia (*Rime*, Padua 1750, son. 34) verkündet, mit seinem Prospero sei die schönheit geboren und entschwunden. Domenico Venieros herz lebt nur vom ruhme Federico Badoaros (son. 18), Bernardo Tassos busen ist nichts als ein tempel des

gönners (son. 388) und Bernardo Capello vergleicht den kardinal Ippolito mit der sonne und schreibt, bei der abreise des kardinals Farnese (son. 210, 211), nun sei ihm nichts mehr lieb, jeder trost erloschen, er selbst schlimmer als tot. Es sind die bekannten klänge aus Shakespeares gedichten. Man stempelte den gönner oder freund zum petrarkistischen ideal und schrieb ihm wie Baldassare Stampa (son. 24) und Bembo (son. 142) die höchste vollkommenheit zu, die jedes herz zur liebe zwinge. Zunächst nur die innere vollkommenheit, die den *amore dell' animo* erweckt, denn in den meisten fällen waren die patrone durch alter und aussehen von dem körperlichen ideal zu weit entfernt und konnten es nicht wie die damen (Shakespeare, son. 67) durch künstliche mittel hervorzaubern; aber wo es irgendwie ging, wurde auch die äußere vollkommenheit auf sie übertragen, oder die dichter huldigten sonst einem schönen jüngling. Nachdem die theorie ein für beide geschlechter geltendes schönheitsideal aufgestellt hatte, mußte sie darüber hinausgehen und es ausschließlich im mann finden. Mann und weib verhielten sich nach einer bei Castiglione auftretenden und von Flaminio Nobili bestätigten meinung zueinander wie form und materie, eine ansicht, die sich auch Shakespeare (Lucr. 1242 ff.) zu eigen macht, um im sonett 20 gleich den Italienern den vorrang des mannes festzustellen. Das höhere wesen muß aber auch die größere vollkommenheit besitzen und die größere, bzw. bessere liebe erregen. Bembo erwähnt bei der schilderung der edelsten liebe die frauen überhaupt nicht, und Michelangelo (son. 53) erklärt die liebe zum weibe für gemein, da sie an den sinnen hafte, die zum freunde dagegen hebe die seele empor. Huldigungen und liebesbeteuerungen für schöne jünglinge finden sich bei allen Petrarkisten, bei Tasso (*Rime d'occasione*, son. 386 f., 411 ff., 74) für den blonden herzog von Mantua, den reizvollen herzog von Joyeuse und für Madelò Fucci, *den bewahrer seines herzens*, bei Capello (son. 132) für Guidascanio Sforza, der ihm als das herrlichste unter der sonne, als edelster geist in menschengestalt erscheint, bei Domenico Veniero (son. 44), für Trifon Gabriele, den er als *pura colomba* preist. Molza (II, son. 65, I, son. 45 und stanze 163 ff.) rühmt einen jüngling als engel, begeistert sich für das *giovenil volto* eines anderen und findet alle pracht der welt in Ippolito de' Medici vereinigt, dem sein geist völlig an-

gehöre und wie ein schatten folge. Angelo di Costanzo beteuert sein *affetto gentil* und *vero amore* zu Bernardino Rota (son. 105), Bernardo Tasso (son. 495) verzehrt sich nach einem jüngling, ohne den er nicht leben kann und zu sterben wünscht, Parabosco (*Rime*, Venedig 1547, S. 40[1]) fleht einen freund an, ihn mitleidsvoll die süßen augen zuzuwenden und nicht sterben zu lassen, wie Francesco Coppetta den seinen bittet, er, die sonne seiner augen, möge zurückkehren und seine nächte erhellen.

Immerhin sind das in der fülle der gedichte vereinzelte klänge. Es bestand offenbar eine abneigung gegen die liebeserklärungen an männer, die vielfach falsch ausgelegt wurden, denn Michelangelo hält es für notwendig, ausdrücklich die göttliche art seiner freundesliebe festzustellen, die über jede verleumdung erhaben (son. 55) und dem himmel wohlgefällig (son. 60) sei. Aber Shakespeares *Canzoniere* an einen männlichen empfänger ist darum doch nicht ohne vorgang in Italien. Sannazaro (son. 7, 11, 23, 26, 73, canz. II) schätzt seinen herrn, den erneuerer der alten zeit, höher als allen irdischen besitz, er warnt ihn vor dem *frode amorosi*, rät ihm, die liebe der frauen zu meiden, preist ihn, den Gott zum schmuck der der welt gesandt habe, als inbegriff von tugend und schönheit und spricht von seiner himmlischen, engelgleichen brust, in der reinheit und mut ihren thron gefunden haben. Francesco Copetta (son. 59 ff.) durchlebt einen liebesroman mit Francesco Bigazzini, in dessen blondes haar und saphiraugen er sich beim ersten blick wie alle Petrarkisten verliebt. Ein stern verbindet beider seelen, aber der freund ist grausam und hochmütig, er quält und kränkt den liebevollen dichter, der nach seiner umarmung sich sehnt und die ewige dauer seiner leidenschaft beteuert. Eine trennung reißt sie auseinander, ein nebenbuhler stellt sich ein, der dichter ist schon zufrieden, wenn ihm die seele des freundes bleibt, auf das gesicht will er verzichten; ja er tritt sogar als fürsprecher den undankbaren bei einer hartherzigen weiblichen schönheit auf. Nicht minder lebhaft äußert sich die begeisterung Michelangelos für Cecchino Bracci, der die schönheit aller anderen wesen geraubt und die seelen von tausend liebenden in sich vereinigt habe, und bekannt ist die leidenschaft des künstlers für Tommaso Cavalieri. Das verhältnis beider ist wie in den vorhergehenden fällen das in der

petrarkistischen lyrik übliche. Auf der einen seite der dichter, der sich in seiner neigung verzehrt und sich und alles, was er vermag und besitzt, in ihren dienst stellt, auf der anderen seite das geliebte wesen, das ihn durch kälte kränkt, allenfalls mitleid für ihn im munde trägt, im herzen aber den tod, und das die qual des liebenden mit dessen leben verlängert. Auch auf die *Rime* der zahlreichen dichterinnen muß hier hingewiesen werden, besonders auf die der besten, der Gaspara Stampa. Der liebende teil ist hier zwar weiblich, aber für den ton der gedichte ist das ohne einfluß. Ihr geliebter besitzt gleich dem Shakespeares tausend vorzüge, während sonst schon einer berühmt zu machen pflege. Die neigung selbst verläuft in den üblichen bahnen. Lobeserhebungen wechseln mit selbsterniedrigungen, klagen über trennung mit solchen über leichtfertige untreue und grausamkeit, verzeihung mit neuen anschuldigungen und beteuerungen, daß selbst der tod durch den geliebten willkommen sei. Gaspara Stampa versteht dabei, ein hohes maß poetischer kraft in die überlieferten motive zu legen; man ist geneigt, sie persönlich zu nehmen, wenn sich die gleichen klagen und erklärungen nicht bei allen Petrarkisten vor und nach ihr wiederfänden, unter den letzteren auch bei dem größten, bei Shakespeare.

Der dichter.

Der petrarkistische dichter erscheint in einer doppelten rolle, zunächst als poetischer diener des gönners und ist dadurch zu der oben erwähnten selbstherabsetzung verpflichtet, sodann als liebender, eine stellung, die nach damaliger auffassung zu ähnlichen ergebnissen führt. Die theorie verlangte als subjekt der edlen, nicht sinnlichen liebe einen mann von reiferem alter; sie stellte ferner den grundsatz auf, daß der liebende im geliebten wesen eine vollkommenheit ersehnt, die er selber nicht besitzt; er muß also hinter dem objekt der liebe an körperlichen und geistigen vorzügen zurückstehen. Dem entspricht die schilderung des verfassers in Shakespeares sonetten, er ist in allen punkten das gegenstück des geliebten. Ist dieser jung, schön, hochstehend, allgemein beliebt uud ohne tadel, so ist der dichter alt (son. 22, 37, 62, 73), häßlich (son. 37, 62, 63), niedrig (son. 37, 89, 111), freundlos nnd nicht liebenswert (son. 29, 30, 72, 1112) und mit einem makel belastet (son. 36, 88, 109, 111). So er-

scheinen auch die italienischeu sonettisten; es genügt, auf die oben erwähnten stellen von selbstherabsetzung hinzuweisen, die sich leicht vermehren ließen. Der gegensatz zwischen dem vollkommenen objekt und dem weniger vollkommenen subjekt zog die angabe nach sich, daß der dichter die oder den geliebten nicht nach gebühr preisen könne und höchstens durch sie eine belebung seines *bettelhaften* gesanges (Rota) erhoffe. Angelo di Costanzo (son. 104 und 66) nennt seinen stil dürftig und hinfällig und will wie Shakespeare (son. 83) lieber schweigen als durch worte den ruhm des gönners zerstören. Tasso beteuert (I, 116), sein lied sei schwach, und nur in der geliebten sei echte poesie enthalten, ähnlich Shakespeare (son. 84 und 103). Sein vater Bernardo (I, son. 274 und 313) bezeichnet sich mit einem auch von anderen Italienern und von Shakespeare (son. 80) gebrauchten bilde als unbekannten sänger, der auf kleinem nachen den ozean des ruhmes des gönners zu befahren strebe. Molza (I, son. 16, 45 und stanze 162 ff.) bekennt die mängel seiner kunst, die nur durch den herrlichen inhalt, den wert des herrn, behoben werden können, entsprechend Shakespeare, son. 103, 78 und 79. Freilich stehen die unsterblichkeitsverheißungen an sich selbst und an den gefeïerten in grellem widerspruch zu dieser selbstbescheidung; aber dieser widerspruch findet sich bei allen sonettisten, Shakespeare nicht ausgenommen.

Der Petrarkist erscheint im gedicht stets als unglücklicher liebhaber und verzehrt sich, von wenigen ausnahmen abgesehen, in sehnsuchtsvollem weh nach einem unerreichbaren wesen. Dieser ton beherrscht auch Shakespeares lyrik; aber die dichter beklagen nicht nur ihre liebesqualen, sondern in meist recht allgemeinen wendungen das schicksal, das sie verfolge, die schuld, die auf ihnen ruhe und die irrtümer, die sie begangen haben. Es ist bekannt, daß Tasso beständig mit dem schicksal hadert; aber er folgt darin nur seinem vater (I, son. 402 und 398), der unter den *colpi di fortuna* stöhnt. Michelangelo (madr. 43) flucht den *oltraggi* des geschickes, über dessen neid und bosheit sich auch Molino (s. 8[1] und s. 89 ff.) beschwert. Auch er bekennt seine schuld und seinen irrtum, und ebenso berichten Veniero (son. 51), Molza (I, son. 14), Tasso (III, son. 265) und andere von einer angeblichen verschuldung. Das schuldbewußtsein steigert sich zum gefühl der verworfen-

heit. B. Tasso (son. 118) und Sannazaro (son. 45) sprechen von ihrem *stato indigno,* Mezzabarba von einem angeborenen fehler, Gaspara Stampa bezeichnet sich als ein gemeines, Philoxeno als ein beschimpftes wesen, Ronsard (bei Vianey 146) trägt die schande auf der stirn, wie auch Michangelo (canz. II) von der schmach berichtet, die auf ihm laste. Bei Shakespeare hören wir dieselben klagen über das schicksal, über seine schuld und irrtümer, sowie über seine schmach und seinen unwürdigen stand. Man hat diese angaben vielfach auf seinen schauspielerberuf bezogen, dabei aber übersehen, daß sie gemeingut aller sonettisten sind. Die petrarkistische lyrik besitzt keinen raum für einen individuell gezeichneten dichter und liebhaber, so wenig wie für ein eigenartiges geliebtes wesen. Beide sind typisch. Der dichter steht tief unter dem oder der geliebten, vielfach noch auf der niedrigsten stufe, dem *amor sensuale.* Er erhebt sich durch die reinere empfindung zum *amor razionale,* von ihm zur höchsten sprosse, dem *amor divino.* Dieser aufstieg kommt in den sonetten *di pentimento spirituale* zum ausdruck, die sich bei allen Petrarkisten oft am schlusse ihres *Canzoniero* oder zwischen die liebesgedichte verstreut finden. Sie wechseln zwischen zerknirschung über das eigene tun, verachtung aller irdischen wünsche und mahnungen an die seele, sich zum wahren guten zu erheben. Pietro Barignano klagt über seine enttäuschungen, in falschem vergnügen habe er wahre qual, statt des erhofften gewinnes nur verlust gefunden; und ebenso seufzt Ronsard, er habe das falsche geliebt, die wahrheit gehaßt und zwecklos sein bestes vergeudet (bei Vianey 146). Die töne fehlen bei Shakespeare nicht, ja sind sogar die wirkungsvollsten in seinen gedichten; es sei nur auf die sonette 110, 119, 129 und 146 hingewiesen. Der wunsch, zu sterben, der gedanke an selbstmord erwächst naturgemäß aus dieser stimmung. Shakespeare (son. 66) teilt ihn mit seinen vorgängern, von denen namentlich Michelangelo (son. 118) der lebensunlust einen besonders tiefen ausdruck zu geben weiß. Auch was die sonstigen angaben betrifft, entfernt sich Shakespeares lyrik nicht aus den gewohnten gleisen; sie wechselt zwischen liebesbeteuerungen, lobeserhebungen, trennung, wiedersehen, entfremdung, verzeihung wie bei allen Petrarkisten. Ab und zu wird ein rückblick in die vergangenheit gehalten, so im sonett 104, wo er die dauer seiner neigung auf 3 jahre an-

gibt. Für einen dichter des 16. jahrhunderts ist das herzlich wenig. Alammani hat 9, Bernardo Tasso 10, Sannazaro 11, Bembo 15 jahre geliebt, ja, manche bringen es sogar auf 30 jahre. Es sind willkürliche angaben, falls man nicht *lieben* durch *dichten* ersetzen darf, denn die petrarkistische liebe ist ihrem wesen nach eine künstlerische betätigung, kein erzeugnis des unmittelbaren gefühles, sondern der poetischen begeisterung.

Der rivalisierende dichter.

Auf die bei den sonettisten übliche herabsetzung der eigenen kunst, auf die beteuerung, sie sei zur gebührenden schilderung des gönners oder der geliebten nicht ausreichend, ist schon hingewiesen worden. Bei dem regen, mit wechselseitigen lobpreisungen verbundenen verkehr, in dem die dichter standen, lag es nahe, die eigene unzulänglichkeit mit dem besseren können eines anderen zu vergleichen. So stellt Bembo (son. 144) Trissinos kunst hoch über die seine, nennt della Casa (son. 49 und 56) sich selbst einen sumpfvogel, Bembo dagegen einen schwan, und der sang Bernardino Rotas erscheint ihm stolz und prunkhaft neben seinem niederen, bettelhaften lied. In derselben weise stellt Angelo di Costanzo (son. 104) seinem unvermögen die herrlichkeit des Antonio Carafa gegenüber. In vielen fällen verbindet sich mit dem vergleich die aufforderung, dem eigenen gönner oder der geliebten zu huldigen, da er nur von einer so bewährten feder entsprechend gefeiert werden könne. Das motiv findet sich bei Tansillo und bei Tasso (III, son. 44), der Michele Urbini ermahnt, Beatrice di Dorimberga zu besingen, da nur er dieser schweren āufgabe gewachsen sei. Schon die häufigkeit dieser aufforderung muß zweifel an ihrer aufrichtigkeit erwecken, aber wer die eitelkeit der renaissancedichter und ihre eifersucht auf den besitz eines oft recht schlecht zahlenden hohen gönners kennt, weiß, daß diese bescheidenheit den tatsachen nicht entspricht. In wirklichkeit scheuten sie vor gift und dolch nicht zurück, wenn sie sich in der gunst ihrer mäcene gefährdet sahen. Es handelt sich in allen diesen fällen um ein gebräuchliches mittel mit doppeltem zweck. Man brachte in die verherrlichung des gefeierten wesens etwas abwechslung, und man vermehrte durch die selbstherabsetzung indirekt den eigenen ruhm. Es war pflicht des belobten kollegen, die ge-

botene schmeichelei durch eine noch größere zu erwidern. Auf die schönen worte des della Casa antwortete Bernardino Rota beispielsweise, wenn sein lied der vergessenheit entgehe, so danke er es nur der erwähnung durch den verehrten bruder in Apoll[1]). Gaspara Stampa stellt Collaltino als inbegriff aller vorzuge hin; da er auch dichtet[2]), dreht er den spieß um und verkündet das gleiche von der dichterin, die sich selbst als häßlich und niedrig bezeichnet hatte. Was es mit dem lob eines rivalen für eine bewandtnis hatte, sehen wir bei Tasso (III, son. 72)[3]). Er rühmt wie gewöhnlich dessen überlegene kunst, aber, fügt er hinzu, die huldigung komme nicht vom herzen, das gefühl sei nicht echt, die liebe und treue fehle. Andere dagegen, so Molza (II, son. 66), benutzen die erwähnung des bedeutenderen rivalen zu einem verstärkten kompliment für den gönner, selbst dessen größere kunst könne ihm nicht gerecht werden, er sei eben über jede dichtung erhaben. Beide wendungen finden sich bei Shakespeare in den sonetten 78—86, wo er sich mit dem angeblichen nebenbuhler abfindet. Auch er gibt auf der einen seite zu, daß jener der berühmtere sänger sei und die größere kunst besitze, aber seinem eigenen schlichten sang behält er das echtere gefühl vor; auf der anderen erklärt er, auch dessen meisterschaft genüge einem so herrlichen gegenstande nicht, wie überhaupt kein dichterwort. Das motiv des rivalisierenden dichters stellt sich als ein überliefertes kunstmittel dar, um die echtheit der eigenen poesie zu betonen und auf diese weise ihren wert eindringlicher zu machen, im letzten ende als ein mittel, um auf die erkenntlichkeit des gönners zu wirken.

Die schwarze dame.

Der zweite teil der Shakespeareschen sonette (127—152), die die schwarze dame zum mittelpunkt haben, steht in der hauptsache im zeichen des Antipetrarkismus. Er wurzelt in der mittelalterlichen geringschätzung der frau, in der man die verführerin zur sünde, die verkörperung der lasterhaften sinnenlust

---

[1]) Das gedicht Rotas ist abgedruckt bei della Casa l. c. 56.

[2]) Die gedichte des Collaltino finden sich teilweise im anhang bei Gaspara Stampa l. c.

[3]) In Tassos fall fühlte sich Guarini sogar persönlich verletzt und antwortete mit einem sonett: *Kläffen die schwäne?*

erblickte. Auch diese anschauung erfuhr in der renaissance eine neue wissenschaftliche begründung. War erst einmal der vorrang des mannes festgestellt und galt er als das höhere wesen, so mußte die absicht der natur, die ja stets das beste hervorzubringen trachtet, auf die erzeugung von männern gerichtet sein. Ein mädchen wurde planwidrig *per sorte, per caso, per accidente* (Castiglione) geboren, es war ein mißgriff der natur, *difetto o error della natura.* Auch Shakespeare weist im sonett 20 der frau einen untergeordneten platz an, und in den gedichten an die schwarze dame zieht er die letzten folgerungen einer theorie, die die weiber zu *animali imperfettissimi, e non capaci di far atto alcun virtuoso* stempelte. Die frau verkörperte den *amor sensuale*, der allgemein als tierisch und des menschen unwürdig verworfen wurde. Galt diese liebe schlechthin als ein übel, war sie nach Bembo aus *malizia* und *vizio* erzeugt, so traf dieser vorwurf auch ihre trägerin. Auf dieser grundlage entwickelte sich die antipetrarkistische dichtung, die sich mit scharfem spott und derbem, oft sogar unflätigem realismus gegen die vergeistigung der liebe und gegen die von aller körperlichkeit losgelöste verherrlichung der geliebten wendete. Man scheute sich nicht, die worte des meisters selber zu verdrehen. Franco[1]) spottet, im ersten entwurf des sonettes 39 *Benedetto sia il giorno* habe Petrarca: *Maladetto sia il giorno . . ., maladetto il primo dolce affanno etc.* geschrieben, und in der Canz. XIII *Di pensier in pensier, di monte in monte* müsse es heißen: *Di bordell' in bordel, di chiasso in chiasso mi guida amor.* Die anfänge des Antipetrarkismus reichen bis auf Boccaccio zurück, den man überhaupt gern in gegensatz zu seinen sentimentalen zeitgenossen stellte. Er bemerkt (son. 13 *Op. volg* XVI), er habe die geliebte bis jetzt ohne erfolg gepriesen, nun wolle er es mit tadel versuchen, und im *Corbaccio* macht er die drohung wahr und verhöhnt ihre dummheit und mangelhafte bildung, während er vorher ihren geist gerühmt hat[2]). Von den verschiedenen formen des Antipetrarkismus kommen hier nur die in betracht, die für Shakespeare von bedeutung sind. Seine harmlosesten angriffe richtete er gegen die überlieferte schönfärberei, die sich ohne jede abwechslung in der sonne des auges,

[1]) *Il Petrarchista,* Dialogo die M. Nicolo Franco. S. 23. Venetiis 1539.

[2]) Graf, Attraverso il Cinquecento 91 ff. Torino 1888.

dem gold des haares, dem elfenbein der haut und dem rubin der lippen gefiel. Selbst Bembo (*Asolani* 115) spottet über die abgenutzten trivialitäten, die er freilich als dichter selber verwendet. Berni (son. 59) verkehrt sie in das gegenteil, bei ihm hat die geliebte silbernes haar, schwarze brauen, weiße lippen usw., und im *Petrarchista* erzählt der aus Vaucluse heimgekehrte pilger, man habe ihm Lauras bild gezeigt, aber er habe von den wundern nichts entdecken können, weder schnee, noch rosen, noch gold.. Man betonte den irdischen charakter der geliebten; so erklärt Desportes (bei Vianey 166), die seine bestehe nicht aus gold, perlen, kristall, marmor, elfenbein, und ihm folgt Shakespeare im sonett 130, das auch alle diese abgenutzten und übertriebenen vergleiche ablehnt.

Bedeutsamer ist das vorgehen der Antipetrarkisten, wenn sie sich nicht nur gegen einzelne auswüchse, sondern gegen das überlieferte schönheitsideal selber wenden. Es besteht nach Bembo, der sich an Petrarka anlehnt, in blondem haar, dunklen brauen und schwarzen augen. Wo also Shakespeare von letzteren allein spricht (son. 132), bedeutet es noch keinen bruch mit dem Petrarkismus, sondern nur die wiederholung eines seiner motive. So besingt Tasso (II, madr. 68, son. 349, III, son. 102) *il dolce nero* der augen der Laura Perperara und Lavinia Rovere, wie auch Ronsard nur einer dame mit schwarzen augen dienen will (Am. I, 26). Dagegen geht es über den rahmen des Petrarkismus hinaus, wenn zu den schwarzen augen schwarze haare treten, überhaupt von einem dunklen aussehen, das auch schön sein könne, die rede ist, wie bei Shakespeare in den sonetten 127, 130, 144, 147. Aber auch hier wandelt unser dichter in ausgetretenen gleisen. Unter den vorgängern huldigt schon Polizian seiner *Brunettina*, Tasso (III, son. 165) nennt Leonore Sanvitale *bruna*, *ma bella*, und in einem sonett (II, son. 478) an Giulia Negri spielt er mit *negra* und *alba* wie Shakespeare mit *black* und *fair*. Auch Ronsard stellt die dunklen frauen über die blonden, und die geliebten des Ant. Mezzabarba (16[1]) und Alamanni (II, 191) tragen schwarzes haar. Immerhin blieb die dunkle schönheit, da sie dem allgemeinen idealtypus widersprach, strittig (Shakespeare, son. 131 und 141); aber daß man auch eine häßliche oder doch nur teilweise schöne dame lieben könne, sagen uns Tasso (II, 461) und Michangelo (madr. 69). Die schätzung der schönheit, und nicht nur diese, sondern das

aussehen der geliebten selbst wechselt mit der stimmung des dichters. Die della Casas strahlt je nach laune in heller pracht oder wandelt sich (I, son. 5) in *vista amara* und *bruna;* die Molzas (I, son. 106) wird gelegentlich zum *torbida immago, e ne l'aspetto scura.* Die enttäuschung zerstört das ganze petrarkistische ideal. Tasso (II, son. 108 und 181) erklärt rundweg, seine geliebte sei gar nicht schön, ihr haar nicht golden, nur eine falsche larve sei die ursache aller seiner qualen, und ein namenloser sonettist (bei Vianey 210) jammert, von den reizen seiner dame sei nichts geblieben als *con mille mali crudelitate.* Das sind die töne, die auch Shakespeare anschlägt, soweit das äußere der schwarzen dame in betracht kommt, aber er bleibt mit seinen schmähungen noch weit hinter Ronsard zurück [1]), der eingestehen muß, er habe eine *vieille carcasse,* ein *squelette seiché,* eine *impudente face* geliebt.

Wie die äußere vollkommenheit der frau, so verneinte der Antipetrarkismus auch ihre inneren vorzüge. Der Petrarkismus selber hatte ihm dabei trefflich vorgearbeitet. In dem bestreben, die unerbittlichkeit der geliebten möglichst eindringlich zu schildern, verstiegen sich die lyriker zu seltsamen tönen. Daß die unvergleichliche als ungeheuer (Bembo), als tigerin mit menschenantlitz, als grausame wilde bärin (Angelo di Costanzo), als mitleidslose sirene (B. Stampa), als gottlose mörderin (Mezzabarba), als kalte und herzlose schlange (Tormitano), als Medusa und Basilisk (Sannazaro), ja als wütendes untier (Molza) bezeichnet wird, sind noch gemäßigte ausdrücke; aber bei Vicenzo da Filicaja (scelta 415) schäumt sie wut und schrecken aus den augen, bei Costanzo (son. 2) trägt sie nichts als ewigen haß im busen, von Molino (s. 7 son. 2) wird sie mit einer gräßlichen klippe verglichen, an der er gestrandet sei, und bei Sannazaro (son. 56) erscheint sie als ein abgrund von lastern und sünden. Damit war der gegenpol des Petrarkismus erreicht, und die geliebte wird jetzt nach möglichkeit herabgesetzt, ja, in den stärksten ausdrücken beschimpft. Was sie bietet, ist nicht liebe, sondern der schatten der liebe, denn sie habe ihn — Tansillo (son. 76) — schon nach einem tag vergessen, Pietro Barignano (Vianey 146) klagt, daß er in falschem

[1]) Nach Riniker, *Die preziosität der franz. renaissancepoesie.* Dissertation Zürich 1898.

vergnügen nur wahre qual gefunden habe. Ihr ganzer ruhm besteht nach Galeazzo di Tarsia (son. 5) in kränkungen, zorn, argwohn, haß und grausamkeit, kurz, sie ist ein abgrund der dunklen mächte. Sie benutzt ihre reize nur, um dem geliebten zu schaden (Costanzo, son. 91), sie verachtet ihn nach Tasso (II, son. 76 und 88) und heuchelt ihm nur mitleid, um mit ihm zu spielen, ja um den spaß zu genießen, ihn sterben zu sehen (Molza II, son. 52). Ihr falscher Blick ist die nahrung ewiger leiden (Tansillo, son. 36), ihre schönheit der köder, der als lohn schande, schaden und schmerzen bringt, sie ist in wut, verachtung und zorn getaucht, sie verhöhnt götter und menschen, und ihr verdorbenes herz freut sich, wenn die tugend sie voll trauer anblickt [1]). Das sind die anklagen, die auch Shakespeare gegen seine dunkle geliebte erhebt, und dazu im besonderen fall den vorwurf der untreue. Er fehlt bei den Italienern nicht, denn erst durch ihn wird ja die herabsetzung des weibes vollkommen. Es findet sich bei Michelangelo, Sannazaro, Tansillo, Molino, und verschärft bei Bernardo Tasso (II, son. 18), der gleich Shakespeare (son. 137) von einem gemeingut der ganzen welt betrogen wird, ja, Francesco Coppetta (s. 133 ff.) richtet einen cyklus von sonetten an die *meretrice* Ortensia. Den leidenschaftlichsten ausdruck nehmen diese klagen und anklagen bei Torquato Tasso an, nicht weil er sie am tiefsten fühlt, sondern weil er alle sonettisten an poetischer kraft überragt. Er bedauert die unbeständigkeit der geliebten und weiß, daß sie ihn verachtet; aber ihre verachtung und ihr haß scheinen ihm noch liebenswerter als die güte der anderen, wie ja auch Shakespeare das schlimme, das die schwarze dame (son. 150) begeht, noch wohltat dünkt. Sie heuchelt ihm manchmal liebe, aber nur um ihr grausames spiel zu treiben; denn ihre neigung gilt, wie er zuerst ahnt, dann sicher weiß, einem anderen, und dieser andere ist, verglichen mit ihm, der schlechtere mann. An ihm liebe sie nur die leiden, aber durch das übermaß seiner liebe willige er in alle qualen, in die eifersucht, in schmach und kränkungen, die er allein durch seine neigung gewonnen habe [2]). Auch die verwünschungen der

[1]) Die stellen finden sich bei Girol. Zoppajo, Francesco Redi, Benedetto Manzini in Scelta 104, 389, 403.

[2]) Tasso l. c. II, son. 16, 56, 71, 76, 88, 91, 94, 103, 108, madr. 96, ferner son. 32 und madr. 128.

liebe und der geliebten, die beschwörung der vergeltung auf ihr haupt, die eifersüchtigen klagen und die selbstvorwürfe über eigene untreue, die uns bei Shakespeare als scheinbare ausbrüche eines schwer gekränkten herzens erschüttern, ja selbst die spitzfindigkeiten, durch die zum schluß die schuld der geliebten als die eigene des dichters dargestellt wird, finden sich schon bei den Italienern. Es sind einzelheiten, die das bild wirksam ergänzen, aber den rahmen dieser arbeit überschreiten würden. In der dunklen dame vereinigen sich die verschiedenen antipetrarkistischen strömungen; mit ihrem schwarzen äußeren und ihrer noch schwärzeren seele ist sie ein konstruiertes gegenbild des petrarkistischen ideals, kein erlebnis, sondern, wie sie in den sonetten erscheint, nur ein erzeugnis der antipetrarkistischen richtung. Ihr inneres und äußeres bedingen sich gegenseitig. Verneint das eine die sonst übliche, unvergleichliche tugend, so durfte es auch an der blonden, engelhaften schönheit keinen anteil haben. Schön mußte die geliebte freilich noch immer sein oder wenigstens scheinen, um überhaupt eine neigung hervorzurufen, und sei es auch nur den von der theorie verworfenen, qualvollen *amor sensuale*.

Der liebesverzicht.

Im sonett 144 stellt Shakespeare den blonden jüngling und die schwarze dame als seinen guten und bösen geist einander gegenüber und knüpft daran die vermutung, daß der freund auch in sie verliebt sei. In den sonetten 40—42, 133 und 134 wird diese tatsache als gewißheit ausgesprochen und der konflikt durch den verzicht des dichters auf die gemeinsame geliebte gelöst. Der gegensatz zwischen dem lichten jüngling und dem dunklen weibe, zwischen der guten und bösen liebe (*amor razionale* und *sensuale*) mußte einen dichter von so starkem dramatischen empfinden wie Shakespeare locken, und er hat auch schon die Italiener gelockt, obgleich sie in dieser beziehung schwach begabt waren. Selbst der aufbau der theoretischen schriften beruhte auf diesem gegensatz. Im *Cortigiano* kommt abwechselnd ein frauenverehrer und frauenverächter zu wort, in den *Asolanen* betrachtet der erste redner die liebe als übel, der nachfolgende als glück. Die dichter folgten, indem sie bald die veredelnde macht der liebe priesen, bald ihre qualen schilderten. Die wirkung des gefühles hing nach Bembo von

dem gegenstand, auf den es sich richtet, ab, und damit war es gegeben, lust und unlust auf zwei verschiedene personen zu verteilen. Der erhebende *amor razionale*, dem die freundschaft nach Flaminio Nobili gleichgestellt wird, und der entwürdigende *amor sensuale* ringen in der seele des menschen miteinander. Diesen kampf schildern Bembo (son. 45) und Bernardo Tasso (son. 472), letzterer mit der ahnung, daß die schlechtere macht die oberhand behalten werde. Andere faßten den zwiespalt persönlicher, indem sie die gegensätze in der geliebten und in einem freunde verkörperten. Baldassare Stampa (son. 5), Bernardo Tasso (son. 397) und Bembo (son. 132 und 133) suchen für die qualen der leidenschaft trost und erholung bei einem freunde. Veniero (son. 61) wendet sich im kampfe gegen die begierde hilfesuchend an della Casa; Michelangelo ruft (madr. 5) die Colonna an, da er zwischen dem laster und der tugend schwankt, wie auch die dichterin selbst (son. 44) von zwei gedanken zerrissen wird, der eine vernunftgemäß, der andere leidenschaftlich, qualenvoll. In Molzas brust (I, s. 162 *Stanze*) ringt der gönner Ippolito de' Medici mit einer geliebten, die den verfasser für den dienst des herrlichen untauglich macht, und in einem anderen gedicht (II, son. 80) stellt er ganz in der art Shakespeares der dame seines herzens ein *spirito illustre* gegenüber. In allen fällen erscheint die freundschaft oder die edle liebe als das bessere gefühl gegenüber der sinnlichkeit. So schreibt der sonettist Girolamo Gualdo (Scelta 144): Zwei lieben gibt es, die eine himmlisch, die andere irdisch; die eine macht hell und froh, die andere verdüstert und verdammt zu tausend qualen. Hier ist Shakespeares hellem und dunklem geist schon der boden bereitet, wie auch Michelangelo (son. 53) die erhebende liebe zum mann der gemeinen zum weibe scharf gegenüberstellt. Aber auch ohne moralische bewertung wurde der widerstreit zweier neigungen geschildert. Alamanni kämpft in einer elegie (I, s. 191) zwischen der liebe zu der blonden, helläugigen Flora und der dunklen Cintia, und in einer anderen (I, s. 39) stellt er mit bedauern fest, daß er nnd sein freund dieselbe frau lieben. Es heißt dort: Wankelmütiger, um nicht zu sagen treuloser süßer freund, warum willst du meiner gedanken altes nest stören? Ebenso klagt er in einem madrigal (I, s. 72) über den verrat des freundes. Der konflikt in Shakespeares *Sonetten* war von den Italienern schon klar formuliert;

aber darüber hinaus sind sie nicht gelangt und konnten es auch nicht, da es ihrer ganzen art fern lag, eine handlung in lyrischen gedichten darzustellen. Die lösung, daß der dichter, vor die wahl zwischen liebe und freundschaft gestellt, sich für letztere entscheidet und auf die beiderseits begehrte frau verzichtet, bleibt ihnen fremd. Zwar konnte nach den gegebenen voraussetzungen die entscheidung nicht anders ausfallen und erscheint im sinne des 16. jahrhunderts trivial, aber der liebesverzicht ist trotzdem für die lyrik eine neuerung. Freilich nur für die lyrik, und keine neuerung, die aus dem eigenen erleben, sondern aus der literarischen überlieferung geschöpft ist. Es handelt sich um ein überaus beliebtes und beständig wiederkehrendes motiv der italienischen novellen und komödien. In der novelle des Bandello (I, 22) zb., die den stoff von Shakespeares *Much Ado about Nothing* enthält und dem dichter möglicherweise bekannt war, wird die verleumdung Heros nicht aus neid, sondern durch einen eifersüchtigen liebhaber, den freund des bräutigams, ins werk gesetzt. Als er das verbrechen gesteht, erklärt ihm der glücklichere nebenbuhler, wenn er das gewußt hätte, hätte er sofort aus freundschaft auf die geliebte verzichtet. Die bezwingung der eigenen leidenschaft galt als prüfstein eines edlen herzens, als beweis, daß man den *amor sensuale* überwunden und für den höheren grad, den *amor razionale*, reif war. Diese bedeutung tritt am klarsten in einer komödie des Sforza d'Oddo zutage, die schon den bezeichnenden namen *Erofilomachia* oder *Duello d'Amore e d'Amicitia* (Neudruck Venedig 1605, erschienen um 1572) trägt. Dort lieben sich die aus verfeindeten häusern stammenden Leandro und Flaminia. Die familienfehde zwingt den vater des mädchens, mit ihr nach Florenz zu flüchten. Der geliebte will folgen, fällt aber unterwegs in die hände von räubern und wird erst nach jahren von Amico befreit und auch nach Florenz gebracht. Dort tritt er unerkannt in die dienste der geliebten nnd wartet auf die beilegung des familienzwistes. Da teilt ihm Amico mit, daß er Flaminia liebe. Leandro verzichtet zugunsten des freundes, aber nicht nur das, sondern tut auch alles, damit der nebenbuhler sein ziel erreiche. So viel großmut rührt diesen, und er antwortet auf den verzicht mit einem gegenverzicht, so daß das ursprüngliche liebespaar sich heiraten kann. Es sind dieselben motive, die Shakespeare in den *Two gentlemen* ver-

arbeitet hat, aber bei Sforza d'Oddo tritt noch deutlicher hervor, daß es sich um ein konstruiertes schulbeispiel handelt. Es kommt ihm nicht auf die darstellung der handlung an, sondern auf die moral, auf die belehrung, wie sich ein vollkommener liebhaber in einem so schwierigen fall zu benehmen habe. Das geht aus dem prolog hervor, in dem er darauf hinweist, wie herrlich es sei, eine so hohe seele zu besitzen, die lieber der freundschaft als den eigenen wünschen und begierden nachkomme, und dann wendet er sich an die damen und setzt ihnen auseinander, daß ein edler mann sie verlassen müsse, wenn ehre und freundschaft ihn rufen; aber, meint er, sie sollen ihn darum nicht für unbeständig halten, sondern um so inniger lieben und verehren. Das letztere ist nur möglich, weil dem liebesverzicht keine ernste bedeutung zukommt, weil er nicht dem leben, sondern der literatur entnommen ist, wo der dichter alles zum guten lenken kann. Es ist ein paragraph aus dem ehrenkodex, den die theorie des 16. jahrhunderts für das verhalten des vollkommenen liebhabers aufgestellt hatte. Diesen zweck verfolgt er auch in Shakespeares sonetten und zielt wie das motiv des rivalisierenden dichters nur auf eine verstärkte huldigung des freundes und gönners. Der verfasser will beweisen, daß er das petrarkistische ideal lieben, und zwar mit der richtigen liebe lieben darf. Nimmt man die voraussetzung eines *amor sensuale* und *razionale* als gegeben, so folgt daraus der widerstreit der beiden gefühle und die entscheidung zugunsten des nach auffassung der renaissance edleren mit mathematischer notwendigkeit.

Für das äußere leben des dichters ist aus den *Sonetten* so gut wie nichts zu schöpfen. Er hat, wie wir auch sonst wissen, einen gönner gehabt, und mag auch eine geliebte besessen haben; aber alles, was darüber hinausgeht, besonders alles, was er über diese beiden wesen und über sich selber sagt, ist konventionelle poetische ausgestaltung. Darf der biograph deshalb achtlos an diesen gedichten vorübergehen? Gewiß nicht. Bieten sie auch kein material für das leben des verfassers, so desto mehr für sein künstlertum. In dieser beziehung kann ein genauer vergleich mit den italienischen sonettisten, der durch die erforschung der Franzosen ergänzt werden muß, wertvolle ergebnisse liefern.

Berlin. Max J. Wolff.

THEORY AND PRACTICE IN ENGLISH TRAGEDY, 1650—1700.

The history of English tragedy[1]) during the last half of the seventeenth century has received attention in various quarters; the history of the literary criticism of the same period has not been neglected. It is not proposed to duplicate here the labors of others. But it is desired to analyze the more representative tragedies of the time in order to find out, if possible, the relationship between these tragedies and the contemporary criticism dealing with tragedy. What were the demands of the critic? How were they received by the dramatist? Did he exhibit any consciousness of these demands? Did he show any tendency to conform to them? In other words, did criticism exert any appreciable influence upon creative work? Did it help to shape the plays that came after it, or was it regarded as a mere guide to the appraisal of past achievement? It is obvious that a solution of the problem would throw considerable light upon the degree of spontaneity and independence manifested by the drama; and, furthermore, upon the degree of influence which dramatic criticism exerted, the weightiness of its pronunciamentos in the estimation of those most concerned. In addition, since there were various types of dramatic criticism prevalent during the period, we might even be guided to tentative conclusions regarding the relative weight and importance of these various types. Thus if the drama is seen to tend decidedly toward conformity to the standards of a particular school of criticism, this tendency affords a certain amount of evidence as to the superior influence of that school.

---

[1]) Tragedy will be used in this inquiry to designate the serious drama, as opposed to comedy, farce, etc.

In general the problem of the relationship between criticism and creative work is difficult of solution, if not impossible. Too many factors are involved, and some of the factors are so indeterminate as to elude appraisal. The standards enunciated are often so abstract and so vaguely formulated that it is unsatisfactory to attempt to use them as yardsticks whereby to measure the extent of the conformity shown by creative work. But fortunately in the period under consideration criticism as a whole was fairly specific, and the criticism of tragedy was in particular definite in the formulation of its principles. Therefore the responsiveness of creative work to its demands may be measured with some degree of accuracy.

It has been intimated that there were various schools of criticism that set their ideas before the public in England of the late seventeenth century. There was the rationalistic school of critics. And there was what for lack of a more specific name we may term the "romantic" school, as opposed to the neo-classical; or what might be termed the pragmatic, because it tended to regard as valid any method that had resulted in success. There was of course the numerous group of neo-classical critics; some, affected by French ideas, preaching a merely incipient neo-classicism; some continuing the Jonsonian tradition, chiefly as it affected comedy; some partaking more or less completely of the rigid, systematized neo-classicism of the Aristotelian formalists. And there arose the group of critics that attributed to the rules a merely negative value, and preached good taste as the positive principle in criticism. Moreover, most of the criticism of the period, although lending itself to classification in one of the foregoing groups because of its predominant characteristics, was not solely of one group, but partook of minor characteristics of one or more of the other groups. Thus it might seem, after all, that the situation in criticism was so complicated as to afford little chance for a discussion of its relationship with the serious drama. But into these complications it is not necessary to enter. It is sufficient to recognize them, and then to note that a careful analysis of the great body of criticism put forth during the period shows neo-classicism on the whole the dominant type. From the incipient, scattering neo-classicism of the '50's and

'60's, up to its development at the end of the century, it steadily increased in weightiness and importance. Dryden, although wavering between various schools of criticism, is much of the time neo-classical. Dennis and Gildon are decidedly so. Moreover, that rigid type of neo-classicism, Aristotelian formalism, with its intricate system of rules, although never dominant during the period, and although completely exemplified in the work of but one critic, Rymer, occupied an increasingly prominent place in criticism as the century drew to a close.

Now in neo-classical criticism especially we have that definiteness that is necessary to our undertaking. Consequently it is reasonable to attempt to measure the conformity of the drama to the demands of that criticism. And if we see the drama, the serious drama, tending more and more to conform to these demands, then the type of criticism that embodies these demands has been more successful in giving its impress to creative work than other types have been, which would have caused different tendencies. If, then, this is a result of our inquiry, we shall be justified in regarding it as at least corroborative evidence of the truth of our initial assumption, based upon investigations not here recounted, that neo-classicism was the predominant type. And of course we may draw our various conclusions as to the relationship subsisting between neo-classical criticism and the serious drama.

Just what were the neo-classical demands, and how is their influence to be detected in the drama? And is it possible to differentiate between the influence of neo-classicism in general, and the influence of Aristotelian formalism? To consider the latter question first, it should be noted that the one sort of criticism differs from the other not so much in matter as in method. The doctrines of the formalists are doctrines which would command the support of neo-classicists in general; but these doctrines are given definiteness and system by the formalists. Doubtless, scattered through the writings of Dryden and Dennis and Gildon one could find expression of most of the rules of the formalists. But in the eyes of the formalists these rules take on the aspect of a minute code of laws, exact and thorough. That tragedy and comedy be kept separate, that ancient models be modern guides, that discipline

and restraint are necessary, all of these are doctrines to be found scattered through the works of the general neo-classicists; but they are not systematized. Thus scattered, numbers of the neo-classical doctrines are to be found even in Elizabethan works of criticism. Ascham had advocated ancient models. Sidney had demanded that tragedy and comedy be kept separate, and that the unities be more closely observed. Jonson had voiced the praises of Aristotle and of Horace, and had inculcated the need for discipline and restraint in art. All of these are neo-classical tendencies, but they are not systematized, and it may be noted that in their own day they failed to affect seriously the general dramatic development[1]). If, therefore, we find them influencing Restoration drama, it seems but fair to ascribe some of the credit to that tendency toward systematization of the rules which gave them greater clearness and efficiency. At the same time, the appearance of isolated neo-classical characteristics must not be taken as a clear indication of the influence of Aristotelian formalism. It is only when a play shows signs of a thorough-going compliance with the whole system of rules, or especial attention to those rules which were especially emphasized by the Aristotelian formalists, that the influence of Aristotelian formalism is unmistakeable. In so far as a play possesses these characteristics it is a witness to the influence of the rules.

What, in detail, are these characteristics? What would be the nature of a play conforming strictly to Aristotelian formalism? The unities would probably be observed, although a slight infringement upon their demands would not be regarded as serious. There would be strict separation of *genres* — no intermingling of the comic and the tragic. The gallantries and excesses of love would be shunned. Tragedy would deal only with great actions and illustrious characters, but the regard for reasonableness and probability would prevent undue exaggeration. On the whole, scenes of violence and bloodshed would be avoided on the stage. And especially there would be distinct attention to the demands of probability and poetic justice in the plot, and to the minute rules of

[1]) Except, of course, in the case of Jonsonian comedy.

decorum in the characters. Moreover, if Aristotelian formalism were generally recognized as binding, it would not be too much to expect in prefaces and prologs and epilogs some indication of a consciousness of this rigid set of rules on the part of the author. At this point it should be noted, however, that unless the prefatory matter seems distinctly subordinate to the play, it will not ordinarily receive attention here, since much of this material belongs in the field of literary criticism, not in that of the drama. The prefaces of Dryden are of this nature. They are really essays in literary criticism. They will not as a rule receive comment here, because our task is not to analyze literary criticism, but to examine the responsiveness of the serious drama to literary criticism. In general the appearance of neo-classical characteristics in a play, and the accompanying avowal of neo-classical doctrines by the author, may be taken as indications of the influence of the neo-classical creed; and a fairly thorough compliance with the rules, especially if accompanied by acknowledgment of indebtedness to Rymer, the chief English exponent of the codified rules, may be taken as evidence of the influence exerted by Aristotelian formalism.

Since the question proposed is not static, but deals with tendencies, developments, changes, it is obvious that the examination of the drama must be guided by chronological considerations. It is important to know not only that certain neo-classical characteristics appear, but when and to what extent they appear. The history of the serious drama in the second half of the seventeenth century roughly divides itself into two periods [1]). The first, extending rather beyond the third quarter of the century, is marked by the dominance of that curious product, heroic tragedy. The second, which is usually said to begin with the appearance of Dryden's *All for Love* in 1678, is a somewhat confused time, in which the serious drama finds noteworthy expression in plays of various characteristics.

---

[1]) Prof. A. H. Thorndike's volume on *Tragedy* outlines the development of that *genre*. Prof. Lounsbury's *Shakspere as a Dramatic Artist* is most stimulating regarding the influence of critical theories upon the seventeenth and eighteenth century drama, but treats the subject in the large instead of emphasizing the process of development.

The period of the heroic plays begins with Davenant's *Siege of Rhodes,* the first part of which appeared in 1656. This play, of course, does not belong to the fully developed type, but in it the type emerges. The plain line of descent from the romantic comedies of Beaumont and Fletcher has been traced by others [1]. It is sufficient for our purpose to note the neo-classic tendencies which are apparent. In form there is not a little trace of neo-classicism. There is no comic element permitted to intrude upon the serious action of the play. The characters are either of royal or of noble birth, and the play is concerned with actions of great import in which they are involved. Davenant, in writing it, has not been unmindful of classical precedent; in his prefatory letter (1656) he notes that he has confined the changes of scene to five, "according to the ancient drammatick distinctions made for time" [2]. Moreover, he has a moral purpose: "The story . . . is (I hope) intelligibly convey'd to advance the characters of vertue in the shapes of valour and conjugal love." What has been said of the first part is, in general, true of the second. Again, the play is concerned with the great actions of illustrious personages, and the comic element is absent. There is a significant growth of strictness regarding the observance of unity of time. In the first part, sufficient time elapses to allow Solyman to build a castle; in the second part, the action is confined to portions of two days.

But while there is an obvious tendency to neo-classicism in both parts, and even some indication of a stricter regard for the rules in the second part than in the first, the whole is far from being thoroughly neo-classical. The pervading spirit is romantic. There is not a little exaggeration, there is decided disregard for probability, there is, in short, an absence of that restraint which is the chief mark of true classicism and the cornerstone of neo-classical doctrine. Fancy may leap and frisk away, but reason must rattle the restraining chains, says Rymer [3]. One feels that "reason" must have been negligent in this emerging heroic drama.

---

[1]) On this, cf. Dr. Jas. W. Tupper's introduction to the Belles Lettres edition of *The Siege of Rhodes* and *Love and Honour.*

[2]) Belles Lettres ed. p. 182.

[3]) Cf. *Tragedies of the Last Age,* p. 8.

When one turns to a more developed specimen of the type, the lack of rationality in the planning of the plot is still more apparent. The Earl of Orrery's *Mustapha* may serve as an example[1]). This play turns on the evil machinations of Solyman's queen and viziers, who finally obtain the death of Mustapha, one of the sons of the great ruler. The other son, Zanger, stabs himself because he has agreed not to outlive his brother. Solyman perceives too late the train of deception and plotting that has led up to such tragic results, and full poetic justice is meted out to the evil-doers. Properly treated, the play might be made convincing, although it would still remain a play of intrigue. But instead of being developed with restraint and proper regard for causal connection, it is full of bombast and exaggeration, is unnatural and artificial. Again we may say, as of the preceding play, that in spirit it is closely allied with the romantic comedy of Fletcher, modified, however, in this case more than in the other, by the artificiality and exaggeration of the French romances.

On the other hand, in form *Mustapha* contains many neo-classical elements. The characters are either royal or noble, and the action involves mighty forces. Zanger indeed stabs himself on the stage, but Mustapha dies decorously behind the scenes. And, as has been noted, the demands of a somewhat mechanical poetic justice are observed.

In addition, there appears a feature not essentially neo-classical, but which for a time became identified with neo-classical practice, and that is the use of the rimed couplet, with certain variations, in serious plays[2]). This practice, together with the increased emphasis upon the love motif found in later heroic plays, is usually ascribed to the influence of French example.

It is clear, then, that *Mustapha* illustrates the effect of diverse influences. The same is true of Sir Robert Howard's

---

[1]) Printed 1669 in *Four New Plays*. I have used the 1672 edition, bound in a volume of *Old Plays* — Harv. Lib.

[2]) Dryden, Preface to *Rival Ladies* — Ker, ed., I, p. 9 — says that Orrery had previously written rhyming plays — that is, before Dryden's first effort in that field. So it seems that Orrery was the model, although a certain amount of influence may be ascribed to Davenant, as Dryden's editor, Ker, points out. (I, xxxi.)

Duke of Lerma[1]), and in this case there is distinguishable a large element clearly Elizabethan — which is not strange when it is noted that Sir Robert's criticism was marked by the same characteristic.

The older influence is seen in the use of a large amount of blank verse, although rime is also used to some extent. The leisurely close, the willingness to round out the whole story instead of quickly stopping after the catastrophe, is likewise reminiscent of earlier practice.

But there is also apparent a considerable element of neo-classicism. Thus, there are no murders on the stage. There is no comic action. The plot is concerned with the affairs of kings and kingdoms, and the characters are among the great of the earth. The time, however, seemingly includes several days. And there is a breach of poetic justice, Lerma escaping punishment by a trick.

In the excess of rant, exaggeration, and improbability, and in the importance of the love element, the play approximates the typical heroic tragedy.

These representative plays of early writers in the period show the first stage in the development of the heroic play. The work of Dryden exhibits the type from an early point in its development, to its full maturity and quick decay.

His *Rival Ladies* (printed 1664), which is his first serious play, is not really an heroic drama. Rather it is Fletcherian in form and in spirit. Prose and blank verse and rime are all used in the course of the play. There are "low" characters — pirates — concerned in the action. The unities are broken. And while the plot is full of improbabilities, there is a lack of that straining after the surpassingly great in character and in performance which marks the true heroic play.

A true specimen of the heroic type is *The Indian Queen*[2]), written in collaboration with Howard. "Low" and comic features are rigidly barred. The heroic deeds of men of superhuman mold form the subject of the play. Rimed verse is the vehicle of expression. On the other hand, the neo-classical dicta which a little later were applied by the writers

---

[1]) 1668. Second edition, 1700, has been used by me.

[2]) Acted 1664, printed 1665 — cf. Scott-Saintsbury edition, Vol. II.

of heroic plays are in large part neglected. There is much bloodshed on the stage, and the unities are disregarded. In general, the same is true of the sequel, *The Indian Emperor*, which Dryden alone wrote. The torture of Montezuma and the high priest on the stage shows the straining after intense situations by means of physical horror.

When Dryden came to write *Secret Love*, which was acted in 1667 [1]), he showed that he had become fully conscious of the claims of the general neo-classical rules. In the prolog he wrote,

> "He who writ this, not without pain and thought,
> From French and English theatres has brought
> The exactest rules, by which a play is wrought.
>
> "The unities of action, place, and time,
> The scenes unbroken, and a mingled chime,
> Of Jonson's humour, with Corneille's rhyme."

But as Professor Saintsbury points out [2]), Dryden, in spite of his boast, uses prose and blank verse, as well as rime. The play is a tragi-comedy, so perhaps we ought not to expect the characteristics which the genuinely neo-classical serious plays had to possess. At any rate, we do not find them, for there is a mingling of comic and serious in the play, and there are characters of low rank. In a word, "the exactest rules" are *not* followed in all details.

As a matter of fact, Dryden is restless under the rules, even as Corneille. Thus in the preface to *Tyrannic Love* (acted 1669) he asserts that the "unities of place and time [are] more exactly kept, than perhaps is requisite in a tragedy" [3]). Which plainly implies that the unities need not be strictly observed in a serious play. Moreover, he feels hampered by the neo-classical demand for restraint, and realizes that it is not possible of attainment in heroic drama. So in the prolog we read,

---

[1]) Cf. Scott-Saintsbury ed. Vol. II. The dates of Dryden's plays which I have used are those given in this edition.

[2]) II 416, op. cit.

[3]) Scott-Saintsbury ed. III 379.

"And he, who servilely creeps after sense,
Is safe, but ne'er will reach an excellence.
Hence 'tis, our poet, in his conjuring,
Allow'd his *fancy* the full scope and swing."

This is absolutely opposed to Rymer's demand that fancy be forever bound in the chains of reason.

The play itself is far from neo-classical in spirit; it is exaggerated, artificial, bombastic, and improbable. As to the unities, it may be noted that Act IV opens in an "Indian cave", which, as Prof. Saintsbury points out, seems somewhat distant from Aquileia. And there is much bloodshed on the stage.

The Conquest of Granada[1]), in two parts, is generally esteemed the perfection of the form of heroic tragedy. Yet here again the conformity to the rules is superficial, and, even superficially, far from complete. The play indeed is concerned with the mighty actions of illustrious characters, and there is no intentionally comic action. One is forced to limit this statement by the adverb "intentionally", because the straining after magnificent effects frequently leads to situations which to the modern reader seem almost burlesque in spirit. That is, here again there is an utter lack of restraint, an utter disregard of probability. The hero, Almanzor, is said to perform impossible feats, and he makes boasts still more impossible of accomplishment. Moreover, certain explicit rules are broken. The unities are disregarded, and there are scenes of bloodshed and horror on the stage.

At this point appears *Amboyna*, "a tragedy", which is not regarded as belonging to the heroic type. Neither is it neo-classical in nature; its "low" characters and its bloodshed and horror are sufficient to remove it from that category.

Aureng-Zebe[2]), however, is a return to the heroic drama — and Dryden's last venture in that field. Externally, the play comes close to the neo-classical requirements. The unities are observed, there is no bloodshed on the stage, and the action is concerned with the great deeds of illustrious personages. But there is, as in all the other heroic plays, a lack of

---

[1]) Scott-Saintsbury, Vol. IV. Acted 1669 or 1670. Printed 1672.

[2]) Acted and printed 1676.

restraint, a disregard of probability, a straining after magnificent effects without convincing preparation, and an over-emphasis on the unconvincing love element, which are all opposed to the teachings of the Aristotelian formalists. And in the epilog Dryden expresses his doubts of the rules:

> "A pretty task! and so I told the fool,
> Who needs would undertake to please by rule:
> He thought that, if his characters were good,
> His scenes entire, and freed from noise and blood,
> The action great, yet circumscrib'd by time,
> The words not forc'd, but sliding into rhyme,
> The passions rais'd and calm'd by just degrees,
> As tides are swell'd, and then retire to seas;
> He thought, in hitting these, his bus'ness done,
> Tho' he, perhaps, has fail'd in ev'ry one:
> But, after all, a poet must confess,
> His art's like physic, *but a happy guess* [1])."

That is, Dryden, even in that play which of all his heroic dramas most closely conforms to the external requirements of the rules, is doubtful of the efficacy of these rules. And in spirit he is far from coinciding with their demands.

We have now examined a sufficient number of heroic plays to permit of deductions as to their characteristics, and as to the extent to which they were affected by the neo-classical rules. Most of these plays are rimed, and this feature is sometimes said to be the distinguishing characteristic of the heroic drama [2]). However convenient this characteristic may be in limiting the species — and the accuracy of the limitation is open to some doubt — it is certain that the essential characteristics are far less external [3]). In heroic plays heroic love is the supreme emotion. The hero accomplishes the impossible by means of superhuman valor. The action involves the destinies of distant empires. The speech is bombastic in the extreme. In short, the heroic play is characterized by the effort to attain impressive effects through the use of

---

[1]) Noyes, ed. of Dryden's poems, p. 77. Italics mine.

[2]) Cf., for example, L. N. Chase, *The English Heroic Play*; N. Y. 1903.

[3]) Cf. Dr. Tupper's introduction to the Belles Lettres edition of Davenant, p. xx, for the characteristics of the heroic play.

situations of impossible magnitude, rather than through treatment of the inner conflicts of the will or between the will and the fundamental laws of the universe; the heroic play is essentially improbable and external.

To what extent, then, is the heroic play neo-classical? In spirit it is the product of the English romantic drama of the earlier part of the century, and the French romances of love and valor. Restraint, reason, probability, are thrown to the winds. And even in form it almost never meets the requirements of the school of rules. In almost all of the plays we have examined there have been scenes of bloodshed and horror. Most of them have failed to observe the requirements of the unities rigidly, although there is a noticeable tendency to approximate these demands. Many of them have failed to banish comic scenes from the action. Some fail to observe poetic justice in the distribution of rewards and punishments. Only in the requirement that tragedy deal with great actions of illustrious characters do the heroic plays regularly meet the formalistic requirements. The other rules are often broken with impunity, and are variously regarded in various plays. Some plays observe some rules; others, other rules. But no play meets the requirements of the school of rules in both spirit and form.

It is hardly necessary to support these generalizations by detailed examination of many other heroic plays, for those by Dryden are typical, save as the undoubted literary skill of the writer lifts them above the average. It will suffice to point out briefly the characteristics of a few plays of this class by other writers.

Settle's *Empress of Morocco* (1671) is typical. It is a rimed tragedy, full of fustian. Like so many of the type, it ends happily; the hero, Muly Hamat, winning his crown and his bride after five acts of bloody improbabilities [1]).

John Crowne likewise dabbled in heroic plays, and theorized about his work. His utterances have considerable value as showing a consciousness of certain characteristics in

[1]) Cf. *Notes and Observations on the Empress of Morocco*, by Dryden, Shadwell, and Crowne, where it is said that the play is built on a foundation of nonsense (p. 60), and detailed account of the many improbabilities is given. It is a pity these writers could not have seen their own mistakes as clearly.

the type which we have emphasized as being opposed to neo-classicism. Thus in the epistle to the Reader[1]) prefixed to his *Destruction of Jerusalem*[2]), Crowne writes, "But perhaps a man ought not to talk reason in love: *I confess since love has got the sole possession of the stage, reason has had little to do there;* and that effeminate prince has softened and emasculated us the vassals of the stage". Evidently Crowne as well as Rymer felt that love in contemporary drama came "whining on the Stage to Effeminate the Majesty of . . . . . . Tragedy"[3]). Nevertheless Crowne acquiesced in the custom. Moreover, he airily acknowledges that his play is not "regular" in all respects — "To be exact in trifles is the business of a little Genius", he writes, in the same Epistle.

The play itself, in two parts, is rimed. The unity of time is not observed. There is a breach of decorum — John wounds Clarona[4]). There is murder on the stage. On the other hand, the characters are illustrious and the action is great.

Otway, in his *Don Carlos* (1676), likewise a rimed heroic tragedy, was more careful of decorum than Crowne had been. Don Carlos refuses to draw his sword against the king[5]). Again, the personages are all noble. Poetic justice is meted out after much bloodshed and physical suffering. In a word, this play, like the others, observes some rules and breaks others.

It is not necessary to go farther afield in order to make it clear that the heroic plays written by other writers, like those by Dryden, are not at all neo-classical in spirit, and are not completely neo-classical in form; but that in them all there appear to some extent the external features of neo-classicism. Moreover, the appearance of these features is not fortuitous, for occasional lines of prolog or epilog or preface betray on

---

[1]) I have used the edition of his dramatic works in four volumes, Edinburgh, 1873. This is Vol. II, p. 237 — italics mine.

[2]) Printed 1677.

[3]) *Short View of Tragedy*, p. 62. Crowne, of course, wrote this some fifteen years before the *Short View* appeared.

[4]) Cf. Rymer's *Tragedies of the Last Age*, p. 71, in re Arbaces — "the drawing his Sword against a Woman, was enough in Poetry to damn him."

[5]) Act IV, Scene 1. Cf. *T. of L. A.*, p. 117.

the part of the writer a decided consciousness of the presence of critics and a decided familiarity with their demands. The incipient neo-classicism of contemporary critics seems at least to have established connections with the stage, although its accomplishment has been relatively slight.

As has been said, the serious drama of the last quarter of the century is far less unified than that which has just been treated. There is a breaking up into separate channels, where previously all effort practically had been directed into the one channel of heroic drama. Now Dryden turns his attention to Shaksperian adaptation and to attempts at genuine tragedy. Lee writes his blank verse dramas of rant and exaggeration approaching insanity. Otway turns from the heroic drama and, after a study of Racine and Shakspere, writes new tragedies infused with genuine emotion which however borders upon sentimentality. The lesser writers waver and turn out work with varying tendencies. And among some of the writers there is an amount of Shaksperian adaptation which, while indicative of some appreciation of Elizabethan effort, also signifies a certain confidence in other than Elizabethan standards. In this confused activity certain general features may be discerned. There is apparent throughout the period a strong influence on the side of rant and exaggeration which did not die with the rimed heroic play. But there is also apparent a strong desire to turn from the artificialities of the heroic drama to simpler and more genuine work. And the original plays of the period, as well as the Shaksperian adaptations, prove that there is an increasing acceptance of the demands of the neo-classical rules.

In treating the drama of this period, we shall first consider the original productions and then glance at some of the Shaksperian adaptations.

An analysis of Dryden's criticism shows that at the end of the seventies he reached his greatest development on the side of neo-classicism. It is not surprising that this is reflected in his dramatic work. This was the period of his adaptations of Shakspere. This was the period, too, when, in conjunction with Lee, he had recourse to a famous classical theme and wrote *Oedipus* (1678). Yet Dryden at no time was so thoroughgoing in his neo-classicism as to warrant calling him an

Aristotelian formalist; consequently it is not surprising to find in this play a sub-plot concerned with the love affairs of Adrastus and Eurydice, and in the action several murders committed on the stage — all most abhorrent to formalists.

In *The Duke of Guise* (1682), which Dryden also wrote with Lee, the love element is made prominent, there are some "low" scenes in Acts III and IV, the unities are not observed, and Guise is murdered on the stage: that is, there is considerable disregard of the demands of the rules; Dryden has broken loose once more. Yet in its main action the play does obey the neo-classical rule that tragedy shall concern itself with the great actions of illustrious characters. And in spirit it is less artificial, less extravagant, and more genuine, than the heroic dramas of an earlier date, and therefore more in accord with the neo-classical demand for restraint and reasonableness.

Some of the improbabilities of *Don Sebastian* (1690), which Dryden wrote alone, are pointed out in Addison's *Guardian*[1]): they are chiefly found in the surprising acquaintance of the Mohammedans with classical literature and lore. But after all, this is a minor sin. There is more important disregard of probability in the plot of the play, especially in the incident of double poisons as antidotes each to the other. Dryden defends this by asserting that the public as a whole did not object when they saw the incident on the stage. However this may be, it is true that the play as a whole is not nearly so improbable as, for example, *The Conquest of Granada.* And the preface shows that Dryden gave considerable care to the demands of Aristotelian formalism. It is highly significant that a reference to Rymer makes it clear that that critic's influence was in Dryden's mind when he wrote the play, and probably had much to do with the attention which is paid to the rules. The reference occurs in the course of some remarks upon poetic justice. Dryden writes, "On this supposition [that Don Sebastian committed incest unwittingly] it was unreasonable to have killed him; for the learned Mr. Rymer has well observed, that in all punishments we are to regulate ourselves by poetical justice; and according to those measures, an involuntary sin deserves not death."[2])

[1]) *Guardian,* 110.

[2]) Scott-Saintsbury ed. VII 312.

In the same preface Dryden asserts that not only is there a moral attached at the end of the play, but that there is also "another moral, couched under every one of the principal parts and characters" [1]). That is, the play has a didactic value; which is reminiscent of Rymer's praise of Grecian tragedy for its moral efficacy [2]). Moreover, Dryden has had regard for the demands of decorum. He notes that in the last scene of the fourth act, he gives all advantage to the royal character, and makes Dorax submit to Sebastian [3]).

It is interesting to find Dryden stating that "love and honour (*the mistaken topics of tragedy*)" are "quite worn out" [4]). He formally recognizes that the heroic love that had been the theme of the heroic play, as well as the rimed verse that had been associated with it, is no longer suited to the serious drama. And it is true that while the tragedy of Don Sebastian's ignorantly incestuous love is the theme of the play, love does not play so exaggerated a part as it did in the serious drama of the early seventies [5]).

The play, then, observes many of the rules. On the other hand, Dryden does not hesitate to depart from the rules when he thinks changed conditions demand such a move. He notes that he has not "exactly kept to the three mechanic rules of unity" [6]) — although as a matter of fact the action spreads over but two days, and is confined to the same general scene, so that the play is very close to the rules in this respect. The dramatist took a more important step infringing upon the rules when he mingled comic elements with the tragic; however, he boldly defends his action on the ground that the English demand it.

But in spite of these facts, it may be said that *Don Sebastian* is fairly regular; and from the attention which Dryden

[1]) Ibid. p. 315.

[2]) *T. of L. A.*, p. 13.

[3]) VII 315.

[4]) Ibid., p. 307 — italics mine.

[5]) Of course it is doubtful if Rymer himself would have approved of the treatment of the love theme; cf. his remarks on the proper dramatic treatment of incestuous love, *T. of L. A.*, p. 77 ff. However, the fact remains that Dryden's procedure is a departure from the method of heroic tragedy, and is in the direction of the neo-classical ideal.

[6]) Scott-Saint. ed. VII, p. 313.

pays to the rules in the preface[1]) it is clear that by 1690 they were recognized as having a large degree of validity and were not to be violated with impunity.

Cleomenes (1692) is rather less closely adjusted to the demands of the rules, yet seems to have been written with an undiminished consciousness of their validity. Thus in the preface Dryden again expresses regret for the English love of comic relief. His remark on the matter is worth noting. He refers to the fact that he has written this play "unmixed with comedy; which, though it be the natural and true way, yet is not to the genius of the nation"; so, hedging, he has put in a short rabble scene, to please the "barbarous part" of the audience[2]). But on the whole, in respect to freedom from the comic element, *Cleomenes* is more "regular" than *Don Sebastian*. In the matter of poetic justice Rymer would probably censure the play, for Cassandra, whose plotting causes many deaths, herself escapes death. The close, too, involves much bloodshed and horror, which is likewise opposed to neo-classical doctrine. In the matter of unities, the unity of place is observed, but the time is somewhat extended. The tendency away from the over-emphasis of love scenes is shown in a significant passage in the preface: "Many of the fair sex complain for want of *tender scenes*, and *soft expressions of love*."[3]) Dryden, in tending to neo-classicism, opposed the appearance of sentimental love on the stage. A part of his audience decried his stand. This demand for the erotic and the emotional, thus marked and refused by Dryden, is an interesting symptom of the public feeling. In the heroic drama love had been over-emphasized, but on an heroic scale; heroic love could hardly be called tender. But here is evidently a demand for love scenes which shall move the emotions. It is an interesting change, and we shall come across many other traces of its influence. To oppose such an influence is decidedly in keeping with the neo-classical.

Dryden's last play is a tragi-comedy, *Love Triumphant*, which appeared in 1693. It may seem from the title that the

---

[1]) Ibid. p. 316.

[2]) Scott-Saint. ed. VIII, p. 220.

[3]) Ibid. p. 221 — italics mine.

writer has acceded to the demand which his previous play had not met. But a perusal of the play shows that whereas love is the central theme, it is rather allied to the old heroic love than to the new sentimental variety. The love treated is that of persons far removed from the ordinary life of the theatregoer, and while not as inflated as that which is expressed in the heroic drama, it is nevertheless shown on a large scale, and is impressive rather than moving. It fails to strike home to the reader, and it probably did to the audience.

The play adheres less strongly to the rules than did *Cleomenes*. It is founded on an improbability, as Sir Walter Scott points out[1]). Dryden apologizes in his preface for not observing the unities strictly, and for including some comic scenes, excusing himself on the latter head on the old ground that the English demand comic relief[2]).

With this play our review of Dryden's work in the serious drama comes to an end. Certain facts stand out. In the first place, Dryden's drama, like his criticism, is not wholly neo-classical, and varies uncertainly in the amount of neo-classicism which it manifests. Secondly, the later serious work is more fundamentally neo-classical, as a whole, than the heroic drama, especially in that it shows more restraint and more regard for probability. Thirdly, Dryden is increasingly aware of a demand for obedience to the rules in this later work, and either obeys the demand or defends his disobedience. This is strong evidence that the rules toward the close of the century were felt by writers of the drama to be a real and an important influence. And fourthly, Dryden openly connects the name of Rymer the formalist with this influence in one of its most important demands.

It is worth while to examine as briefly as possible some of the other dramatic work of the period in order to see to what extent these generalizations in regard to Dryden hold true of his fellow playwrights.

Nathaniel Lee is one of the most prominent of the writers of serious drama in the period under discussion. His plays are all of a kind, and really may be considered as belonging

---

[1]) Scott-Saintsbury ed., Vol. VIII, p. 368.

[2]) Ibid. p. 375.

to the late seventies when most of them were written. Probably the best known are *The Rival Queens* and *Mithridates*, and from an examination of these we may generalize concerning Lee's relation to criticism.

The Rival Queens is a medley of exaggeration and rant, slight of plot and full of improbabilities. All of the inflation, all of the bombast, of the heroic drama are here in full force, but made more terrific by the mad earnestness of the author. His mental unsoundness runs, a streak of madness, through his work. Superficially, however, the play is fairly regular, save in regard to its bloodshed and horror. The characters are all illustrious, the action is great, and the unities are preserved. The prolog, written by Sir Charles Scroop, proudly calls for the support of those who believe in the rules.

> "You Persians of the Pit he [Lee] does despise
> But to the men of Sense, for Aid he flies;
> — — — — — — — — — — — — — —
> — — — back'd by you, who understand the Rules,
> He hopes to rout the Mighty Host of Fools."

Mithridates (1678) has practically the same characteristics as *The Rival Queens*. Bloodshed and horror dim the final acts of the play. Poetic justice is roughly observed, for about every character of importance is killed, and it would be strange if the villains alone escaped the general doom. The characters are royal or noble. The unity of place is kept. That of time seems uncertain. The spirit is one of exaggeration and utter lack of restraint.

It has been noted previously that to some extent the heroic drama is indebted for its characteristics to its Elizabethan and Jacobean predecessors. And here Lee, the continuer of the heroic exaggeration, acknowledges his indebtedness to the older drama. In the Dedication of *Mithridates* he writes, "I have indeavour'd in this Tragedy to mix Shakespear with Fletcher, the thoughts of the former, for Majesty and true Roman Greatness, and the softness and passionate expressions of the latter". It may be doubted whether Lee's endeavor was successful. Prof. Thorndike has pointed out that these plays are in fact allied to the Tourneurian combination of love with "a medley of depravity and horror. They revive the late

Elizabethan type of tragedy that united the sentimental and the terrible", etc.[1]). But, as Prof. Thorndike adds, they are more closely knit than their Elizabethan forbears. That is, the exaggeration is tempered by a superficial regard for the rules of structure.

Lee, then, tries to get away from the heroic drama by reviving the older English methods. But in the quality of exaggeration tempered by a superficial regard for the rules, he is a continuer of the heroic tradition. It is fair to add that his exaggeration is less artificial than the heroic type, although not less great; and this decrease in artificiality he may in part owe to Elizabethan influence, and in part to a certain mad sincerity of his own. However, in spite of traces of sincerity of feeling, his plays, when measured by the neo-classical standard, belong with the heroic plays in that their lack of restraint and of probability, and their love of physical horror, are traits fundamentally opposed to the rules; and in that, nevertheless, superficially they do to a considerable extent conform to the rules.

Otway, after his experiments in heroic plays, had turned to Racine and to Shakspere for instruction, and in the early 80's he proceeded to embody the results of his study and adaptation in two original plays which are among the most famous of the period: *The Orphan*, and *Venice Preserved*. The most important feature of these plays is their emotional intensity. The heroic plays fail to strike fire; but these set the audience aglow with feeling. Otway has still some exaggeration in situation and considerable exaggeration in speech, but nevertheless he has taken a long step toward the simple, the natural, the real. He himself is a sentimentalist, loving to play upon his emotions, as his letters show; and he injects great gushes of sentiment, sometimes genuine, into his plays. Just how far the spirit of all this is neo-classical is open to doubt. Excess of emotion is as much opposed to neo-classical restraint as is excess of heroism. Yet on the whole the improbabilities are less glaring in these two plays of Otway's than in the heroic plays which preceded them, and the emotional qualities are not always over-emphasized. In general, these

[1]) A. H. Thorndike, *Tragedy*, p. 267.

two plays are more nearly in accord with the spirit of neo-classicism than their predecessors. In this case, however, the credit can hardly be attributed to neo-classical influence, but largely to Otway's own tendency to the emotional, which led him away from the artificialities of the heroic drama. And the study of dramatists like Shakspere and Racine helped him in the return to sincerity.

Superficially, there is considerable neo-classicism in these two plays. *The Orphan* (1680) is unmixed with comedy. The personages are of good social rank, though not of the highest. The action encroaches a little on the rule for unity of time, since the play includes the events of parts of two days. The scene is Acasto's house and the immediate neighborhood. *Venice Preserved* (1682) has rather fewer of the neo-classical characteristics. There are many characters, some of them of low social rank, and there are some decidedly "low" comic scenes. The action takes place in various parts of Venice, and runs over more than one day. In both plays there is bloodshed on the stage.

Otway as a whole seems to be only superficially affected by neo-classicism. He follows some of its rules, but he breaks others, and he does not owe his development to his devotion to the rules. The success of these plays marks the rise of a new pleasure in the emotional, which Dryden later noticed in the preface to *Cleomenes* previously referred to. In this, and not in certain superficial neo-classical traits, lies Otway's chief significance. But that even he does not disregard the rules, is evidence of their power.

Besides Dryden, Lee, and Otway, few of the writers of tragedy in this period deserve notice. Nahum Tate will receive mention when the adaptations of Shakspere's plays are considered. His original work is of little significance. *The Loyal General*, which was printed in 1680, will serve as an example. The play on the whole is tame, with scenes of impotent bombast. It is full of improbabilities. The action is really double. After the first set of incidents is completed, Prince Abardanes and his interests are introduced, and the action starts afresh. The unities are broken, and there is bloodshed on the stage. About the only neo-classical rule that is observed is the one demanding that tragedy shall deal only with the

actions of illustrious personages. The play is written in blank verse, but really is a continuation of the heroic tradition, with rather less observance of the external rules than is usual in the heroic drama. This last characteristic may be due to Elizabethan influence.

We have mentioned John Crowne's connection with the heroic drama. That was seen in his early work. He continued to produce plays to the end of the century. The plays are not of great significance for our purpose, but occasionally in his prefaces and prologs Crowne lets slip remarks which are interestingly indicative of the tendencies of the time. He seems to have been a man who kept his eyes open.

We have noted one example of this characteristic, in his shrewd opinion that since love had engrossed the stage, reason had departed. In 1681 we find him bearing witness to a neo-classical tendency of rather marked force. This occurs in a passage in the prolog to *Thyestes*[1]):

> "Today, like cunning Romish priests we try
> If we can awe you, with an ancient lie.
> *Some say, you must not dare to pass a doom*
> *On what has been admired by Greece and Rome.*
> You upstart sectaries of wit, cry down,
> What has for twenty ages had renown[2])!"

Evidently the admiration for the achievement of antiquity was a force felt in the theatres as well as in literary criticism, and Crowne, half jokingly and half seriously, appeals to this admiration to protect his adaptation of a Senecan play.

As to the play itself, it drips with blood; furthermore, Crowne has introduced a love element into the ancient story — an interesting commentary on his willingness to meet the popular demand despite his own expressed feeling that love was too much emphasized in the English drama.

Crowne seems to have been aware of the demands of Aristotelian formalism as expressed in the rules, but he broke the rules whenever he felt that he could get what results he

[1]) The fact that Crowne imitates Seneca rather than the Greeks may be indicative of Elizabethan influence.

[2]) Crowne, Op. cit., Vol. II. Italics mine.

wanted by so doing. Thus in the epilog to *Darius* (1688), he writes,

"Our poet fears he too much blood has shed [1]),"

but his fears did not lead him to alter the play.

His last play, *Caligula* (1698), is written, curiously enough, for the most part in rime. Yet the play is Fletcherian rather than heroic; in spirit it is reminiscent of *Valentinian*, while lacking the effectiveness which Fletcher's theatrical genius gave to that play. This only corroborates the theory that rime is an accidental and not an essential characteristic of the heroic play; that a rimed play is not necessarily an heroic play. Crowne's tragedy is rather more "regular" in outward form than the others of his plays which we have noticed. Although he permits bloodshed on the stage, he has observed the unities most exactly. The first page announces, "The Scene: the Imperial Palace of Rome; the Time, the last hour of the Emperor's life." We may allow rather more than an hour for the events to take place with which the play is crowded, and still be well within the protection of Aristotelian formalism.

Crowne is sensitive to the demands of formalistic decorum in this play. In his "Epistle to the Reader" [2]), he writes, "Many say, there is more levity in the character of this Emperor than suits with the dignity of so great a Prince, and the gravity of tragedy." But he defends the character on the ground that he "sports" only with great things, such as "the fortunes and lives of men, and the ruin of nations".

Professor Thorndike sees in Crowne's work a return to Elizabethan tradition [3]); and it seems clear that he wrote, on the whole, in the spirit rather of the English forbears of the heroic drama than of the heroic drama itself. This theory still leaves room for his exaggeration, while explaining the relative lack of artificiality in his plays as compared with those of the 1670 period. However this may be, it is certain that Crowne's own statements bear witness to the importance of the rules in this second period, that his latest utterances indicate more attention to neo-classicism than his earlier deliveries of opinion,

---

[1]) Ibid. Vol. III.

[2]) Vol. IV, p. 351.

[3]) *Tragedy*, p. 266.

and that his plays were modified, in form at least, by formalistic influence. Crowne, then, is an important witness in support of the theory that the drama became more and more influenced by the rules as the century drew to a close.

Southerne's most important dramatic work is linked with that of Otway in its tendency to the emotional and the sentimental; that is, it was part of a movement which, when developed, was to be in its essential spirit opposed to neo-classicism. It should be noticed that poetic justice and a moral purpose are strongly emphasized in this movement. These features in themselves are strongly advocated by Thomas Rymer himself, and that they were widely accepted bears witness to the influence of formalism; but he would not at all agree to the excessively emotional conduct of the action leading to these ends. He demands that fancy be regulated by reason; he would undoubtedly demand that emotion be regulated by reason. For the formalist, reason must rule supreme.

It is interesting to observe the consciousness of the rules which is betrayed even in breaking them. Thus in the "Epistle Dedicatory" of *The Fatal Marriage* (1694) Southerne writes, "I have given you a little taste of Comedy with it [i. e., the serious action], *not from my own Opinion*, but the present Humour of the Town [1])". And Congreve, who wrote the Epilog of *Oroonoko* (1696), refers to the same topic:

> "Your different tastes divide our poet's cares:
> One foot the sock, t'other the buskin wears.
> — — — — — — — — — — — — — — —
> Critics, he knows, for this may damn his books:
> But he makes feasts for friends, and not for cooks."

The plays are not excessively regular, though more closely knit than had been the custom before neo-classicism affected the stage. Both have scenes of bloodshed and horror, and offend against the rules in the mixing of *genres*. What was said of Otway's plays applies to these: they are chiefly significant in their emphasis upon the emotional; but in spite of this they show evidence of strong neo-classical influence.

---

[1]) Italics mine.

The great Congreve himself wrote a tragedy, *The Mourning Bride* (1697), which is rather more in accord with the rules than the play of Southerne's for which he had written the epilog. This is not to say that the play is an embodiment of neo-classical demands, but that it is, on the whole, allied with that school to a greater extent than with the school of sentimentalism.

The author, in his "Epistle Dedicatory", recognizes the validity of the neo-classical claim that tragedy deal with the actions of the great, when he speaks of "Tragedy, which distinguishes itself from the Vulgar Poetry, by the Dignity of its Characters". And the personages of his play are all royal or of noble birth. Comedy is rigidly barred. The scene is at Granada throughout the play, and the action is confined to parts of two days. The idea of a moral purpose enforced by poetic justice was strongly in Congreve's mind. In the dedication he speaks of "this Poem constituted on a Moral, whose End is to recommend and to encourage Vertue", and at the close Alphonso says,

"O Garcia!
Whose Virtue has renounc'd thy Father's Crimes,
Seest thou, how just the Hand of Heav'n has been?

— — — — — — — — — — — — — —

For Blessings ever wait on virtuous Deeds;
And tho' a late, a sure Reward succeeds."

Moreover, poetic justice *is* observed in the play. Virtue is rewarded and vice punished as thoroughly as would have suited Rymer himself.

The play, then, has many features which conform to the rules. To be sure, there are stabbing, poisoning, and death on the stage, but this seems to have been a practice almost inseparable from English tragedy in this period. A more important departure from neo-classical theory is the emphasis placed upon the love theme. In this respect, one feels that the play has somewhat yielded to the demands of the theatre-goers who had rejoiced in the sentiment of *Oroonoko*. Yet the play is far from being in the same class with Southerne's; Congreve's play is too "literary"; the love, after all, partakes somewhat of the artificiality of that passion as it appears in the older heroic plays. So *The Mourning Bride* represents

a variety of influences. In content it has elements in common with the Elizabethan tragedy of horror, with the artificial heroic play, and with the new drama of sentimentality. In form it is largely neo-classical.

Judged by the representative plays just considered, the serious drama of the last quarter of the century shows confused tendencies. The waning Elizabethan tradition and the rising school of sentimentality share the stage. Among the more successful plays of the time not one is thoroughly neo-classical; not one meets the demands of an Aristotelian formalist. Nevertheless there are certain significant indications of the power exercised by neo-classical criticism. One is the increasing consciousness of the existence of critical standards betrayed by the playwrights. They may notice the rules merely to turn their backs upon them, but they do feel the necessity of noticing them. This consciousness we should expect in Dryden, who was critic as well as playwright; but we find it also in Crowne and Southerne and Congreve. And there is betrayed such a consciousness of the minuteness and rigidity of the rules as to indicate the influence of the systematized Aristotelian formalism. The tendency of dramatists to discuss problems of decorum, separation of tragedy and comedy, the unities, the moral end of tragedy — all this shows an acquaintance with doctrines which the formalists particularly emphasized.

Furthermore, it is to be noted that whereas in spirit the serious drama is not thoroughly neo-classical, it is modified in the direction of neo-classicism. There is apparent in the plays of the time, Elizabethan or sentimental or what you will, a restraint, a moderation, merely relative, indeed, yet not insignificant in comparison with the exaggeration of the heroic drama of the third quarter-century. A particularly striking manifestation of a formalistic principle is to be found in that sentimental drama which in many respects tended away from the spirit of neo-classicism. The principle of poetic justice, which had been so emphasized by the formalistic Rymer, is taken up by the Otways and Southernes and made a cardinal feature of their doctrines. So in regard to the spirit of the serious drama neo-classical principles won ground in this period. And in regard to form, neo-classicism may be regarded as

having won the day, though not in full possession of the field. Breaches of the neo-classical rules there were, here and there, but the rules in general prevailed. How great the change is may be seen by contrasting *Cleomenes* with *The Conquest of Granada*, or *The Mourning Bride* with *The Empress of Morocco*. Although the later plays still exhibit rant and excess, they show a relative return to reason and probability. The serious drama has come a not inconsiderable distance toward conformity to the demands of the neo-classicists.

The alterations of Shakesperian tragedies need not be considered in great detail. They bear out the conclusions already reached[1]. They are too closely grouped in point of time to permit of any deductions as to the line of development, but considered as a group they do show the influence of the rules in the few years when adaptation was most flourishing. From 1678 to 1682 is the period of greatest activity in this kind of work until the dawn of the new century. Not to be ignored, of course, is the 1673 alteration of *Macbeth* by Davenant, and perhaps the 1687 version of *Titus Andronicus*[2] should also receive attention. The other important alterations of Shakesperian tragedy appeared within the brief period mentioned. That there was so little alteration before 1678 seems indicative of the fact that the neo-classical standards were not yet so well established as to lead men to demand conformity to them in the older English plays. The alternative deduction, that the old plays were not yet popular enough, after the Restoration, to make it worth while to alter them, is contradicted by the records, which show that they were constantly being acted. On the other hand, the lack of adaptation after 1682 may mean that for the time the supply of made-over serious plays of Shakspere was sufficient to meet the demand of the public.

If the alterations be compared with the original versions, the strength of the neo-classical demands in this mid-period of

[1]) For accounts of adaptations see Prof. Lounsbury's book, already referred to; and *Jahrbuch der Deutschen Shakespere-gesellschaft*, Vol. IX, pp. 41 ff.; and *Alterations and Adaptations of Shakspere* by Frederick W. Kilbourne, Ph. D. *Davenant's Relation to Shakspere*, Straßburg, Inaugural-dissertation, 1905, by J. D. E. Williams, gives analyses of Davenant's alterations.

[2]) This version, though not printed till 1687, was acted 1678. Cf. Genest, *English Stage*, I 232.

the half-century is at once apparent. The desire that plays shall exemplify poetic justice is felt by several of the adaptors. Thus Dryden alters the plot of *Troilus and Cressida* with this end in view. "Cressida is false, and is not punished", he is shocked into remarking of Shakspere's heroine; and accordingly he portrays her as faithful. Shadwell "makes" *Timon of Athens* "into a play", to use his phrasing, by providing Timon with a fiancée who deserts him in his troubles, and a mistress who remains faithful; and the faithless fiancée is visited with poetic justice. Tate alters *Lear* so as to make "the Tale conclude in a Success to the innocent distrest Persons". In short, the demand for poetic justice, so emphasized in formalistic utterances, had a considerable share in shaping adaptations of Shakspere's serious plays.

Other formalistic rules are obeyed. Davenant's version of *Macbeth*, and Dryden's famous adaptation, *All for Love*, exclude comic material. Tate in his dedicatory letter to *Lear* recognizes the validity of the formalistic demand for probability. *Macbeth* is changed so as to have less bloodshed on the stage — Banquo and Macduff's son meet death decorously behind the scenes. Other rules of decorum are applied. An amusing instance is found in the play just mentioned. Shakspere caused Macbeth to say [1]), just before departing to murder Duncan,

"— — — — — — — — The bell invites me.
Hear it not, Duncan; for it is a knell
That summons thee to heaven, or to hell."

In the altered version this reads,

"— — — — — — — — Hark, I am summon'd!
O Duncan, hear it not! for 'tis a bell
That rings my Coronation, and thy Knell."

One can almost hear Rymer saying, "Far from decorum is it, and the respect due to the blood royal, that we should doom a king to hell."

Decorum demands that kings be portrayed not only as receiving loyalty, but also as deserving it. Tate felt this, and, what is highly significant, cites Rymer as his authority. He writes, in the dedication of *The Sicilian Usurper*, an alteration

---

[1]) Shakespere's *Macbeth* II 1.

of Richard II, "Nor cou'd it suffice me to make him speak like a king (who as Mr. Rhymer says in his Tragedies of the last Age Considered, are always in Poetry presum'd Heroes) but to act so too, viz. with Resolution and Justice." Then Tate points out that Shakspere's Richard, in seizing Gaunt's goods, certainly acts with resolution, but not with justice; so in the new version the monarch palliates his action thus:

> "Be Heav'n our Judge, we mean him fair,
> And shortly will with Interest restore
> The Loan our suddain Streights make necessary."

Happy alteration!

Examination of the alterations shows other modifications in the direction of the rules, but it is not necessary to mention more. It is already clear that many of the changes introduced were such as to meet the demands of neo-classical critics. And Tate's statement of obligation to Rymer, as well as the attention paid in these plays to the minute rules of decorum emphasized by Rymer, makes it probable that the demands of strict Aristotelian formalism were not uninfluential. It would be misleading not to add that none of the adaptions entirely meets the formalistic demands. In some plays comic elements remain; in some the unities are disregarded; in some the love element receives even additional emphasis. Neo-classicism did not command the entire loyalty of the adaptors; but the fact remains that, they did pay much heed to its doctrines. The general tendency is in the direction of greater "regularity".

From the foregoing examination it is apparent that the writers of serious drama during the last half of the seventeenth century were decidedly conscious of the demands of neo-classicism. Furthermore, they acceded to many of these demands, so that in general the tendency is toward the ideals of neo-classicism rather than toward those of other schools of criticism. It would seem, then, that the serious drama of the time was not written independent of criticism, but was decidedly influenced by criticism. Moreover, since the trend was toward neo-classicism, it would seem that this type of criticism exerted a stronger influence upon creative work than the other types existing at the time. To be sure, it must be admitted that French plays, "regular" in their observance of the rules, and

undoubtedly familiar to the English playwrights, exercised an influence in the same direction. But it was French comedy, more than French tragedy, that struck the English fancy. Moreover, frequent references to rules and to critics forbid the assumption that foreign example was here more efficacious than home precept. Precept, neo classical in substance, received frequent utterance in England, and its validity was widely recognized. The dramatists did not stand apart from the critics. It was an age of criticism, and creative work could not ignore critical utterances; nay, the very creators themselves frequently turned critics. Criticism was powerful, and neo-classicism, supported by the codified rules of formalism, itself a recognized power, was the predominating, even though not the sole, influence on creative work in the serious drama.

Williamstown, Mass. George B. Dutton.

IST RICHARDSONS *PAMELA* VON MARIVAUXS *VIE DE MARIANNE* BEEINFLUSST?

Auf anregung von professor Wolfgang Keller beschäftigte ich mich während meines studienaufenthaltes in england im sommer und herbst 1913 eingehend mit der Marivaux-Richardson-frage. Auf grund des studiums der quellen und der einschlägigen literatur im britischen museum und in anderen bibliotheken suchte ich zu einem abschließenden resultat betreffs einer abhängigkeit oder selbständigkeit Richardsons Marivaux gegenüber zu gelangen. Inzwischen erschien im 8. band der «Modern Language Review» number IV, October 1913, s. 464 ff. ein artikel von G. C. Macaulay über "Richardson and his French Predecessors". Dieser beitrag zur Marivaux-Richardson-forschung ist im wesentlichen ein abdruck der «Preface» zu band IV der ersten auflage von «Clarissa». Es handelt sich hier um die "Dublin edition (1748) published by Faulkner simultaneously with the first London edition" [1]). Diese ausgabe ist sehr schwer zugängig "for neither the British Museum nor any other public library with which I (Macaulay) am acquainted has a copy" [2]. In dieser «Preface» zu vol. IV von «Clarissa» äußert sich der schreiber der vorrede über Richardsons Verhältnis zu seinen französischen vorgängern auf dem gebiete der romanliteratur. Nachdem er eine allgemeine übersicht über die entwicklung dieser literaturgattung gegeben hat, kommt er auf die franzosen zu sprechen. Er fährt dann fort:

"At length, this great People (to whom, it must be owned, all Science has been infinitely indebted), hit upon the true Secret, by which alone a deviation from strict fact, in the commerce of Man, could be really entertaining to an improved mind, or useful to promote that Improvement. And this way

[1]) The Modern Language Review. Vol. VIII, Number IV, October 1913. Artik. G. C. Macaulay: Richardson and his French Predecessors. p. 464.

[2]) The Modern Language Review. ibid. p. 465 anm.

was by a faithful and chaste copy of real Life and Manners: In which some of their late writers have greatly excelled.

It was on this sensible Plan, that the Author of the following Sheets attempted to please, in an Essay, which had the good fortune to meet with success: That encouragement engaged him in the present Design."[1])

Es möge mir gestattet sein, diese allgemeine feststellung zu spezialisieren. Ich möchte darüber hinaus klarzulegen versuchen, um welchen von "some of their late writers" es sich handeln muß. An der hand der beiden romane «La Vie de Marianne» und «Pamela» soll im einzelnen verfolgt werden, worin der einfluß Marivaux's auf Richardson besteht, und wie weit er sich erstreckt.

Um den heutigen stand der forschung festzustellen, ist eine kritische prüfung der wichtigsten zeugnisse in bezug auf Richardsons verhältnis zu Marivaux notwendig. Die ersten von ihnen sind nur von historischem interesse. Sie zeigen, wie früh bereits Richardson in verbindung mit Marivaux genannt wurde. Doch sie begnügen sich mit einer bloßen behauptung, die sie nicht beweisen.

Der Präsident Charles-Jean-François Hénault (1685—1770) berührt als einer der ersten die strittige Frage in seinen «Mémoires»:

"Il (Marivaux) a donné lieu à divers romans anglais, Paméla etc."[2])

Fast um die gleiche zeit hören wir aus London in einem briefe der Mme du Boccage (1710—1812) an ihre schwester Mme Duperron (Londres, 25 mai 1750):

"Dans les repas d'amateurs de lettres, nous n'avons pas manqué de célébrer les ingénieux auteurs de Tom Jones et de Clarisse. On m'a bien demandé des nouvelles du père de «Marianne» et du «Paysan parvenu», peut-être le modèle de ces nouveaux romans."[3]

Das zeigt, daß nicht allein in Frankreich, sondern auch in England die zeitgenossen des dichters eine bekanntschaft Richardsons mit den romanen von Marivaux nicht für unmöglich hielten. Würde ihnen eine solche vermutung nahegelegen haben, wenn es zu jener zeit für einen gewöhnlichen Mann (denn das war Richardson für diese kreise) ziemlich schwierig gewesen wäre, mit den werken des französischen schriftstellers vertraut zu sein? Darauf werde ich weiter unten eingehen.

---

[1]) Abgedruckt von Macaulay, Modern Language Review. VIII p. 466.

[2]) Hénault, Charles: Mémoires 1855. p. 411.

[3]) du Boccage: Œuvres, tome IIIe, p. 48.

Auch Diderot äußert sich in seinem: Projet de préface envoyé à M. Trudaine, zu dieser frage:

"Les romans de M. de Marivaux ont inspiré Paméla, Clarisse et Grandisson." [1])

Es bleibt noch ein anderes zeugnis eines zeitgenossen übrig. Freilich ist es nur ein zeugnis dafür, was allgemein zu jener zeit in Frankreich geglaubt wurde. Grimm (1723—1807) scheint jedoch nicht bedingungslos der meinung seiner landsleute beizupflichten.

"S'il est vrai que ses (Marivaux) romans ont été les modèles des romans de Richardson et de Fielding, on peut dire que, pour la première fois, un mauvais original a fait faire des copies admirables." [2])

In neuerer zeit haben wiederholt bedeutende kritiker die frage einer abhängigkeit Richardsons zu entscheiden versucht. Gaston Deschamps sagt in seiner monographie über Marivaux:

"Cette narration (La Vie de Marianne) est aussi diffuse que les romans anglais dont la vogue commença de tourner la tête aux Français peu de temps après que Marivaux eut publié son roman.

Quelques historiens de la littérature, et non des moins autorisés — M. Gustave Larroumet, M. Joseph Texte — ont même soutenu avec raison, et en renforçant leur affirmation par des preuves, que la Vie de Marianne a servi de modèle à ce fameux ouvrage (Pamela) de l'imprimeur Richardson." [3])

Joseph Texte scheint zwar zunächst geneigt zu sein, an eine abhängigkeit Richardsons zu glauben:

"De tous nos romanciers du XVIIIe siècle, Marivaux est celui qui se rapproche le plus des Anglais — et c'est leur précurseur le plus authentique, sinon leur maître." [4])

Aber einige seiten weiter steigen ihm bedenkliche zweifel auf. Er modifiziert mehr und mehr seine vorhergehende Annahme:

"Parmi ceux qui la (Vie de Marianne) lurent et qui s'en inspirèrent, faut-il compter Richardson? et Marianne a-t-elle inspiré Paméla? on le croyait généralement au siècle dernier. Diderot l'affirme et Mme du Boccage . . .

Malgré cette tradition — généralement adoptée par la critique — il me semble douteux que Richardson ait imité l'auteur de Marianne. Quand il écrivit Paméla, il n'est pas certain que le roman de Marivaux fût traduit en anglais: or on sait que Richardson ignorait absolument notre langue. De ce chef donc, l'influence prétendue de Marianne sur Paméla est au moins douteuse . . .

---

[1]) Diderot, Denis: Œuvres complètes, éd. Assézat et Tourneux (1875—79) t. Ve, p. 434.

[2]) Grimm: Correspondance litt. tome IIIe, p. 182.

[3] Deschamps, Gaston: Marivaux. (Les Grands Ecrivains Français) 1897. p. 163.

[4]) Texte, Joseph: Jean-Jacques Rousseau et les Origines du Cosmopolitisme Littéraire. Paris 1895. p. 186.

Nulle part, dans sa correspondance pourtant si abondante, le romancier anglais ne cite son prétendu modèle."[1]

Einige jahre später, in dem kapitel XIV, das Joseph Texte zum band VI von Petit de Jullevilles "Histoire de la Langue et de la Littérature Française" beisteuerte, ist er von Richardsons unabhängigkeit beinahe überzeugt:

"A vrai dire, Marivaux, que d'ailleurs Richardson ne paraît pas avoir connu(!), avait déjà réalisé chez nous une part de cette révolution. Mais le romancier anglais était singulièrement plus puissant que son précurseur français. A coup sûr l'opinion le mit fort au-dessus. Quand il mourut, Diderot publia son éloge (1761): «O Richardson, s'écria-t-il, homme unique à mes yeux, tu seras ma lecture dans tous les temps! Forcé par des besoins pressants, je vendrai mes livres: mais tu me resteras; tu me resteras sur le même rayon avec Moïse, Homère, Euripide et Sophocle . . .»"[2])

Das sind die von Joseph Texte erbrachten "preuves"! G. Larroumet, auf den G. Deschamps sich ebenso beruft, sagt:

"S'il faut en croire les contemporains de Marivaux, les aventures de l'aimable fiancée de Valville ont eu le grand honneur de provoquer en Angleterre, sinon une imitation, du moins une œuvre de même famille, Paméla de Richardson, destinée, comme le roman français, à montrer la vertu et la beauté aux prises avec le malheur et la persécution. A ce sujet, les témoignages abondent: hostiles ou favorables à Marivaux, tous les critiques du siècle dernier sont unanimes: La Vie de Marianne a inspiré Paméla et Clarisse Harlowe."[3])

Larroumets behauptung gründet sich also auf "les critiques du siècle dernier", die er in einer anmerkung anführt: Diderot, Grimm, Hénault, du Boccage. Das aber sind zeugnisse, die selbst noch des beweises bedürfen. Dieser unterbleibt bei Larroumet. Er stimmt schlechtweg den andern zu:

"Richardson a lu la Vie de Marianne; il en emprunte l'idée et le caractère principal. Qu'est-ce que Marianne? L'histoire d'une belle jeune fille, indignement persécutée, mais évitant à force d'énergie et de droiture les pièges qui lui sont tendus, et parvenant (du moins Marivaux le laisse supposer), au bonheur digne prix de ses mérites. Qu'est-ce que Paméla? Le sous-titre du roman anglais nous l'apprend tout de suite: «La vertu récompensée.» Mais la ressemblance des deux romans ne va pas plus loin: le point de départ et le point d'arrivée sont les mêmes; quelle différence dans les incidents de la route!"[4])

---

[1]) Texte, Joseph: ibid. p. 190 ff.

[2]) Petit de Julleville, L.: Histoire de la Langue et de la Littérature Française. tome VI. 1898. Chapitre XIV. Les Relations Littéraires de la France avec l'Etranger au XVIII[e] siècle. par M. Joseph Texte. p. 755.

[3]) Larroumet, Gustave: Marivaux. Sa Vie et ses Œuvres. 1882. p. 348.

[4]) Larroumet p. 349.

Für diese auffallenden unterschiede gibt G. Larroumet die folgende erklärung:

"La seule cause de différences si profondes dans des situations souvent si semblables est dans les différences du caractère anglais et du caractère français." [1])

Das mag eine bedeutende rolle gespielt haben; aber der versuch einer solchen erklärung ist nicht entscheidend. Es war nötig, genaues beweismaterial zu liefern.

Gegen ihn richtet sich Austin Dobson. Er nennt "the proofs . . . merely unsupported assertions. M. Larroumet does not even give them the honours of his text, he puts them in a footnote". Dann fährt er fort:

What, however, are the facts of the case? The first part of «La Vie de Marianne» was published in Paris in 1731; the second part in 1734; the third part not until 1735; the fourth, fifth, and sixth parts in 1736; and the seventh and eighth parts in 1737. Nothing more came out until 1741, when the book was left unfinished. An English translation of the first four parts appeared at London in June 1736; a second instalment in January 1737; and the third in April 1742, when Pamela had been published for more than a year. There is not, as far as we are aware, a particle of evidence that Richardson ever saw the earlier volumes of this version. In fact, the only discoverable reference he makes to Marivaux is contained in the post-script to Clarissa, and that occurs in a quotation from a French critic taken from the Gentleman's Magazine for August 1749. That he knew no French is demonstrable, and he could not therefore have studied Marivaux in the original. Moreover, he was not in any sense a novel-reader; and in Pamela, the idea of which had been in his mind twenty years before he wrote it, he aimed at a moral work rather than a story. But what is still more to the point is, in the letter to Aaron Hill he has given so circumstantial and reasonable an account of the independent origin and development of the book, that it seems superfluous to go outside it in order to establish his obligation to a French author, however gifted, of whom, when he first sat down to write the Familiar Letters to which Pamela owed its birth, he had probably never even heard the name." [2])

"The Cambridge History of English Literature" stimmt mit der ansicht von Austin Dobson überein:

"Pamela's supposed indebtedness to Marivaux's Marianne has been discussed, and definitively negatived, by Austin Dobson, in his study of Richardson. It seems safer to consider the first notable English novel of sentimental analysis, in the light in which its author looked upon it, as an entirely spontaneous

---

[1]) Larroumet p. 349—351.

[2]) Dobson, Austin: Samuel Richardson. (E. M. o. L.) London 1902. Chapter: Richardson and Marivaux.

production, ... The originality and power of Richardson are recognisable throughout." [1])

Ich habe auf das oben erwähnte kapitel von Austin Dobson noch an einer andern stelle zurückzukommen. Hier ist es zunächst von größter wichtigkeit, festzuhalten, daß eine englische übersetzung des größeren teiles von «Marianne» bereits im Januar 1737 existierte. Alle theorien, die sich auf die nichtexistenz einer englischen übersetzung gründen, müssen deshalb fallen.

Max Gassmeyer, dessen dissertation 1890 erschien, setzt das erscheinen der englischen übersetzung zu spät an:

> ... französisch konnte Richardson die "Vie de Marianne" nicht gelesen haben, weil er diese sprache nicht verstand. Sie hätte ihm also in englischer übersetzung vorliegen müssen, allein diese erschien erst im jahre 1784, also 44 jahre nach dem erscheinen der «Pamela»" [2]).

F. S. Boas veröffentlichte in der sammlung: "Essays and Studies by Members of The English Association" seine abhandlung über «Richardson's Novels and their Influence», Oxford 1911. Er läßt hier Austin Dobsons wichtiges ergebnis in bezug auf das erscheinungsjahr der englischen übersetzung unberücksichtigt:

> "Marivaux, in his «Vie de Marianne» (1731—41) had in his detailed painting of scenes from humble life prepared the way for Richardson's ascendency across the channel. Marivaux has indeed before now been saluted as Richardson's master, but Marianne was not finished till the year after the publication of Pamela, and no English translation of any part of it (!) is known before 1743. Richardson knew no French, and his method and technique, though akin to those of Marivaux, are independent in origin, while his genius was far more powerful." [3])

Clare Linklater Thomson verweist in nicht so ausführlicher weise wie Austin Dobson auf die englische übersetzung. Aber sie betont mehr als irgendeiner ihrer vorgänger die auffallende ähnlichkeit der beiden romane. Sie entscheidet sich jedoch weder für noch gegen eine verpflichtung Richardsons Marivaux gegenüber.

---

[1]) The Cambridge History of English Literature. vol. X. The Age of Johnson. Chapter I. Richardson. by L. Cazamian. p. 3.

[2]) Gassmeyer, Max: Richardsons "Pamela" und seine quellen. Diss. — Leipz. 1890. S. 19 ff.

[3]) F. S. Boas: Richardson's Novels and their Influence. In "Essays and Studies by Members of The English Association." vol. II. Oxford 1911. Chapter: Richardson and Marivaux.

"An English translation of "Marianne" appeared in 1736, so that it is possible that Richardson, who did not know French, was acquainted with the story, which to some extent resembles that of Pamela." [1])

G. Saintsbury hält die bekanntschaft Richardsons mit Marivaux's romanen für wahrscheinlich:

"I (G. Saintsbury) hold (though as probable rather than certain) that Richardson and Fielding knew «Marianne» and «Le Paysan Parvenu»". [2])

E. Gossė gibt "some slight effect on the manner of Richardson" durch Marivaux zu [3]).

T. Seccombe verteidigt noch die unabhängigkeit Richardsons aus dem Grunde, weil er seine kenntnis von Marivaux für "highly improbable" hält:

"Better known now, and a more immediate predecessor of Richardson, was Marivaux, whose unfinished novel, Marianne, was published in 1731. The sentiment and even the main idea of Marianne were similar to that of Richardson's Pamela — a proof how similar conditions produce like effects, for it is highly improbable that Richardson knew anything of Marivaux." [4])

Wie sich aus dieser übersicht ergibt, ist die wesentliche und am häufigsten erörterte schwierigkeit die, ob das beweismaterial ausreicht, um zu zeigen, daß Richardson etwas von Marivaux wußte oder nicht. Die meisten kritiker prüften niemals eingehender die etwaige möglichkeit einer beziehung zwischen Marivaux und Richardson. Für sie war jede information Richardsons in diesem punkte von vornherein ausgeschlossen oder doch wenigstens höchst unwahrscheinlich.

War aber ein einfluß des französischen schriftstellers auf Richardson wirklich ein ding der unmöglichkeit?

Mrs. Barbauld sagt einmal von Richardson:

"Of those geniuses called self-taught, we usually know no more than we do of the wild flowers that spring up in the fields. We know very well that they had a seed, but we are ignorant by what accidental circumstances the seed of one has been conveyed by the winds to some favourable spot, where . . . it springs up in health and vigour." [5])

---

[1]) Thomson, Clare Linklater: Samuel Richardson. A biographical and critical Study. London 1900. Chapter VI. Pamela. p. 148 ff.

[2]) Saintsbury, George: A History of Criticism and Literary Taste in Europe. 3 vols. Edinburgh and London. 1904. vol. III. p. 178.

[3]) Gosse, E.: A History of Eighteenth Century Literature. London 1899. p. 383.

[4]) Seccombe, T.: The Age of Johnson. Chapter: Richardson and Marivaux. Lond. 1900.

[5]) Barbauld, Anna Laetitia: The Correspondence of Samuel Richardson. 8 vols. London 1804. p. xxxiv.

Aber nach den gezeitigten früchten zu urteilen, dürfen wir auf die art des Samens schließen. Auch die geistigen erzeugnisse großer, bahnbrechender geister sind bedingt. Sie entkeimen den richtungen und bestrebungen der voraufgehenden jahrzehnte. Konnte Richardson von Englands prosaschriftstellern lernen?

Im anfang des 18. jahrhunderts hatte die englische prosaliteratur bemerkenswerte veränderungen durchgemacht, die sie von der der früheren zeitalter deutlich abheben. Daniel Defoe in seinen „herrlichen meisterwerken schöpferischer einbildungskraft“ wie Robinson Crusoe, Memoirs of a Cavalier, Colonel Jack, Moll Flanders etc. sucht seine helden und heldinnen nicht mehr länger in den konventionellen kreisen von prinzen und prinzessinnen. Im geraden gegenteil, er unterhält seine leserwelt mit charakteren des täglichen lebens. Und dazu entfaltet Defoe eine außerordentliche fähigkeit für eine lebendige schilderung in feinen und realistischen einzelheiten. J. Swift's schreibweise in "Gulliver's Travels" ist der von Defoe in etwa verwandt wegen der umständlichkeit und lebenswahrheit in der beschreibung von gegenständen und ereignissen. Aber Defoes menschen gehören immer einer sehr bestimmten gesellschaftsklasse an, meistens einer sehr niedrigen. Die leser würden gewiß nicht entzückt gewesen sein, zu erfahren, daß diese piraten, diebe, abenteurer und dergleichen treue abbilder ihrer selbst sein sollten. Swifts charaktere haben immer einen ironischen oder scharf sarkastischen zug, was die zeitgenossen nicht umhin konnten zu bemerken. Weder Defoe noch Swift betrachteten ihre helden als geeignet zu einer psychologischen studie. Sie haben nicht das geringste interesse an ihren männern und frauen auf grund ihrer gemeinsamen menschlichkeit. Ihre genaue und feinsinnige zeichnung beschränkt sich auf äußere umstände, situationen und abenteuer. Die scene spiegelt noch nicht ein naturwahres bild häuslichen lebens wider. Es ist deshalb nicht berechtigt, Richardsons art auf Defoe oder Swift zurückzuführen, wie Mrs. Barbauld[1]) tut. Es scheint auch die ansicht von C. L. Thomson zu sein, wenn sie sagt:

---

[1]) Barbauld, vol. I. p. xx.

"The sentimental discussions of the Arcadia, and the religious conflicts of the Pilgrim's Progress, and the spiritual conflicts of Robinson Crusoe are found in Pamela side by side." [1])

Was die "sentimental discussions of the Arcadia" anbetrifft, war hier ein liebesmotiv wohl vorhanden, aber es war von einer ganz anderen art. Ferd. Brunetière charakterisiert diese liebe sehr treffend: ". . . l'amour jouait bien son rôle dans les romans . . . mais ses effets étaient représentés plutôt qu'il n'était étudié lui-même" [2]). In dem pastoralen und heroischen roman des mittelalters war liebe mehr eine "flirtation galante et spirituelle". Sie war eines der motive in der erzählung, aber noch nicht das problem. In dem modernen roman ist diese leidenschaft von hoher sozialer bedeutung, schwerwiegend in ihren konsequenzen und sorgfältig analysiert. In bezug auf den einfluß des "Pilgrim's Progress" verweise ich auf H. Ehrenthals dissertation. Er beschäftigt sich besonders mit dieser frage und verneint sie: ". . . neither John Bunyan, nor D. Defoe may be said to have originated the English novel" [3]).

Freilich haben Defoe und Swift und nicht zuletzt die verschiedenen wochenschriften eine mehr natürliche schreibweise in England eingeführt und ihr achtung verschafft. Sie haben die leserwelt für den kommenden modernen roman geschaffen und vorbereitet. Aber sie vermögen nicht das plötzliche und außergewöhnliche erscheinen von Richardsons «Pamela» genügend zu erklären.

Deshalb sind sich alle kritiker, die die entwicklung des modernen englischen romans besonders studierten, wohl bewußt, daß sie den einfluß von Frankreich nicht außer acht lassen können. Eine sehr ausführliche darstellung der entwicklung des französischen romans gibt Max v. Waldberg [4]). Eine gedrängte übersicht von Paul Morillot ist in L. Petit de Jullevilles werk [5]) zu finden. Die weitreichende bedeutung dieses genres

---

[1]) C. L. Thomson: Samuel Richardson. London 1900. p. 135 ff.

[2]) Brunetière, Ferd.: Histoire de la Littérature Française Classique. 1903. t. IIIe. p. 197.

[3]) Ehrenthal, Heinr.: The English Novelists. Diss. — Rostock 1874. p. 4 ff.

[4]) von Waldberg, Max: Der empfindsame Roman in Frankreich. 2 Bände. Bonn 1906.

[5]) L. Petit de Julleville: Histoire de la Langue et de la Littérature

fur die englische literatur des 18. jahrhunderts ist von E. Wicklein [1]) in der scharfsinnigsten weise untersucht und gewertet worden. Julius Frankenberger [2]) behandelt ausgiebig die nahe verwandtschaft in der technik und im gegenstand von Marivaux's und Richardsons romanen. Aber er verweilt nicht bei der frage, ob diese auffallende ähnlichkeit auf eine abhängigkeit Richardsons zurückzuführen sei, oder ob es nur eine zufällige übereinstimmung ist. Seinem besonderen zwecke entsprechend stellt er sie nur seite an seite als vorläufer und lehrer von Jane Austen.

"There had been a natural reaction against the picaresque romance on the one hand and the heroic romance on the other, and this mood has found expression more especially in France" [3]). Dieser protest gegen den konventionellen roman kann seit dem erscheinen von Boileaus "Dialogue des héros de roman" beständig verfolgt werden. Doch in ermangelung eines bessern las man noch die moderomane eines D'Urfé und Gomberville, eines La Calprenède und einer Scudéry; obgleich sie den durst der leser nach lebenswahrheit nicht stillen konnten. Die französische nation sah sich vergebens nach dem schöpfer einer neuen art um. Unter diesen günstigen umständen erschien bei Claude Barbin in Paris 1669 ein anscheinend unbedeutendes kleines buch. Die "Lettres Portugaises" eroberten die welt im sturm. „Der Inhalt mußte wie eine neue offenbarung erscheinen, da hier zum ersten male in der modernen literatur ein tiefer einblick in das intime seelenleben einer frau gewährt wurde; da die liebe, die diese briefe enthielten, so völlig anders geartet war als alles, was bisher über diese leidenschaft gesagt, erzählt und geschrieben wurde; da sie von einer elementaren ursprünglichkeit war, die sich himmelweit von der durch die romane kanonisierten form unterschied." [4])

Es war der schmerzerfüllte aufschrei einer verlassenen,

Française. tome VIe. 1898. Chapitre IX. Le Roman par Paul Morillot p. 447.

[1]) Wicklein, Ernst: Das »ernsthafte« in dem englischen komischen roman des XVIII. jahrhunderts u. seine quellen. Diss. — Jena 1908.

[2]) Frankenberger, Julius: Jane Austen u. die Entwicklung des engl. bürgerlichen Romans im 18. Jahrhundert. Diss. — Jena 1910.

[3]) Seccombe, T.: The Age of Johnson. London 1900. p. 158.

[4]) v. Waldberg, Max: Der empfindsame roman usw. vol. I. p. 48.

liebenden frau. Marianna Alcoforado war in das Franziskanerinnenkloster zu Beja, Alem Tejo, in Portugal eingetreten. Sie lernte den jungen und glänzenden Bouton de Chamilly, comte de Saint-Léger, kennen und lieben. Er stand als offizier der französischen armee unter dem kommando von Schomberg während des feldzuges in Portugal im jahre 1663. Der ursprüngliche band von 5 briefen wurde bald durch sieben andere von Perdon de Subligny erweitert. Er wurde häufiger als zwanzig mal wiedergedruckt in der zeit von 1669—1700. Das buch rief eine flut von antworten und nachahmungen hervor.

Viele dieser pilzartig aufschießenden erzeugnisse waren unbedeutend und wertlos. Sie vermochten nicht die aufmerksamkeit der literarisch gebildeten klassen zu erregen; aber obgleich ihre wirkende kraft unwahrnehmbar blieb, waren sie doch von unabschätzbaren folgen für die entwicklung des familienromans. Andere hingegen lenkten sofort das allgemeine interesse auf sich durch die ungewöhnliche schilderung des wirklichen lebens. Zu den bemerkenswertesten zählt «La Princesse de Clèves», 1678, von Mme de la Fayette. Nach neuerem stile würde man es vielleicht "Cœur de Femme" oder "Une Vie" [1]) betiteln. Mme de Villedieu veröffentlichte um diese zeit «Mémoires de la Vie de Henriette-Sylvie de Molière», das man unmittelbar mit «La Vie de Marianne» im folgenden jahrhundert vergleicht.

Natürlich fehlten noch wesentliche bestandteile. Es ist interessant, zu beobachten, wie die charakteristischen eigenschaften, die den modernen häuslichen roman kennzeichnen, sich getrennt von einander entwickelten, bis daß es eine meister hand verstand, die einzelnen fäden zu einem treuen bilde des menschlichen lebens zu verweben.

Der einfluß der moralisten wie La Rochefoucauld, La Bruyère, Arnauld, Nicole darf nicht unterschätzt werden. Sie steigerten die kraft moralischer beobachtung. Sie hoben die psychologische seite der menschlichen natur mehr hervor. Sie zeigten männer und frauen sowohl edlen als auch niedern leidenschaften unterworfen, sowohl guter als auch gemeiner hand-

---

[1]) Cf. Petit de Julleville, L.: Histoire de la Langue et de la Littérature Française. tome V^{e}, p. 558.

lungen fähig. Sie schlangen um alle klassen das band gemeinsamer menschlichkeit.

Dazu kommt noch die ausbildung der memoirenliteratur im eigentlichen sinne des wortes, die wie nie zuvor gepflegt wurde.

Aber erst die komödie, so wie sie ihren lauf nach Molière unter Regnard, Dancourt, Destouches usw. genommen hatte, legte die letzte hand an zu dem aufbau der neuen gattung. Vor allem war es die komödie, so wie sie von Nivelle de La Chaussée und Marivaux gehandhabt wurde. Durch ihre genaue zeichnung des intimen familienlebens und ihre scharfsinnige analyse der charaktere trug sie in reichem maße zur endgültigen gestaltung des kommenden romans bei.

Ist es erstaunlich, daß Marivaux die theorien seines theaters auf seine anderen schöpfungen übertrug? Seine romane vereinigen zum ersten male all die verschiedenen eigenschaften, die wir in der modernen prosadichtung zu finden erwarten, und die bisher losgelöst voneinander existierten. Es ist daher wohl berechtigt, auf französischem boden die keime zu suchen für die enge anlehnung an die wirklichkeit, für die psychologischen beobachtungen, für die moralisierenden tendenzen, die die wesentlichen grundzüge des modernen englischen romans werden sollten [1]).

Alle diese reichen schätze lagen also diesseits des kanals aufgespeichert. Durchkreuzten sie das meer? Diderot schrieb im jahre 1749: "rien de considérable ne paraissait à Paris qui ne passât aussitôt la Manche".

Es bestand ein lebhafter austausch zwischen den beiden ländern auch auf literarischem gebiete. Unter der vorherrschaft von Drydens and Popes schule war das schriftstellern mehr zu einer sache der technik als der poesie geworden. Aber die zeit war gekommen, wo man dieses stiles müde wurde. Dank der vermittelnden stellung des «Spectator» war die französische literatur in England wohl bekannt. Die moralischen wochenschriften machten ihre leser auf die besten erzeugnisse Frankreichs auf geistigem gebiete aufmerksam. Nicht nur die großen dichter des 16., 17. und 18. jahrhunderts, sondern sogar solche,

---

[1]) Cf. Wicklein, E.: Das »ernsthafte« in dem englischen komischen roman des 18. jahrhunderts und seine quellen. Diss. — Jena 1908. p. 14, 42 ff.

die heute kaum noch genannt werden, wurden eifrig gelesen [1]). Das englische volk gab sich den fremden einflüssen um so bereitwilliger hin, weil diese übergangszeit eine verhältnismäßig unfruchtbare periode in der literatur dieses landes ist. Zahlreiche übersetzungen sorgten für ein genügendes bekanntwerden französischer autoren in ganz England.

Doch Austin Dobson sagt:

"His works certainly do not show him (Richardson) to have been a well-read man, though, as a quondam Carthusian, he was probably better educated than is generally supposed. [2])

Moreover, he was not in any sense a novel-reader." [3])

Will Austin Dobson damit sagen, daß Richardson an der intensiven literarischen bewegung seiner zeit keinen anteil nahm? Es ist leicht, genügende beweise dafür zu erbringen, daß Richardson "a well-read man" war.

Mrs. Barbauld erzählt uns, daß er in das geschäft von Mr. John Wilde, of Stationers-hall, eintrat, weil er hoffte, hier seinen lesedurst befriedigen zu können:

"Nor is time generally wanting; the severest labour has its intervals, in which the youth, who is stung with the thirst of knowledge, will steal to the page that gratifies his curiosity, and afterwards brood over the thoughts which have been kindled." [4])

Und obgleich sein meister "grudged him every hour that tended not to his profit" [5]), sagt Richardson von sich selbst:

"I stole from the hours of rest and relaxation my reading times for the improvement of my mind." [6])

Diese geistige veranlagung wurde später durch seinen beruf noch gesteigert. Seine korrespondenz ist überreich an zeugnissen für seine ausgedehnte lektüre und für sein vielseitiges literarisches interesse.

Mr. Strahan (Edinbourgh, Sept. 16, 1749) berichtet, daß Richardson "was assiduous in storing his mind with every sort of useful knowledge" [7]).

---

[1]) Cf. Sander, C.: Die Franzosen und ihre literatur im urteil der moralischen zeitschriften Steeles und Addisons. Diss. — Straßburg 1903.

[2]) Dobson, Austin: Eighteenth Century Vignettes. vol. II. p. 58.

[3]) Dobson, Austin: Samuel Richardson. (E. M. o. L.) p. 35.

[4]) Barbauld, A. L.: The Correspondence of Sam. Richardson. 8 vols. London 1804. vol. I. p. xxxiv.

[5]) Barbauld, A. L.: vol. I. p. xLi.

[6]) Barbauld, A. L.: vol. I. p. xLii.

[7]) Barbauld, A. L.: vol. II. Correspondence with Mr. Strahan.

Mr. James Harris (Sarum, Jan. 19, 1752) nennt ihn "a rational reader", der über "a good understanding, duly exercised upon becoming subjects" verfugt. Und er bewundert ihn "for this farther reason, that the sordid views of trade have not (as usual) been so far able to engross you, as to withdraw you from the contemplation of more rational, more ingenuous, and (what perhaps may sound strange to many of your neighbours) more interesting subjects" [1]).

Seine zahlreichen freunde wenden sich wiederholt an ihn wegen literarischer neuigkeiten aus London, ob er dieses oder jenes buch gelesen habe, wie sein urteil darüber laute. Sie danken ihm für literarische pläne und vorschläge. In diesem sinne unterhalten Young [2]), Rev. J. Hervey [3]), Edwards of Turrick (verfasser des Canons of Criticism) [4]) u. a. einen regen briefwechsel mit ihm.

Richardson to Edwards (London, July 12, 1756):

"Have you seen Warton on the genius and writings of Pope? Have you seen Johnson's proposals for a new edition of Shakespeare? I will inclose you one of them." [5])

S. Duncombe, J. Graham, T. Greene and W. Lobb sind Richardsons freunde an der Cambridger universität. Er zeigt ein tiefes interesse für ihre studien. Er hört gerne davon, was in den colleges vor sich geht.

To Mr. Lobb (London, Dec. 29, 1755):

"Who now are your rising geniuses at Cambridge? What new works are in hand? I love your Alma Mater." [6]).

To Mr. Duncombe (London, Dec. 12, 1751):

"I am concerned in the work called, The Universal History, from the Earliest Accounts of Time: the ancient part of which is published in twenty volumes, octavo. Do you, or Mr. Greene, or Mr. Sharp, know any gentleman in your university, who would be willing to engage in writing any part of the modern history, which is now pursuing; and several hands employed in it." [7])

Richardsons verbindungen reichen über die grenzen Englands hinaus. Er betrachtet sich selbst als einen kosmopoliten.

---

[1]) Barbauld, A. L.: vol. II. Correspondence with Mr. Harris.
[2]) Barbauld, A. L.: vol. II. Correspondence with Mr. Young.
[3]) Barbauld, A. L.: vol. II. Correspondence with Mr. Hervey.
[4]) Barbauld, A. L.: vol. III. Correspondence with Mr. Edwards.
[5]) Barbauld, A. L.: vol. III. p. 136.
[6]) Barbauld, A. L.: vol. II. p. 241.
[7]) Barbauld, A. L.: vol. II. p. 278.

"Nobody can have more universality of love to the whole human species than myself; or can more heartily subscribe to the sense of Mr. Hill's in his «Northern Star»:

> Mankind 's my country! — born no matter where.
> For man 's a denizen of earth and air!"[1])

Seine beziehungen zum ausland beginnen früh. In seiner lehrzeit bereits unterhält er einen häufigen briefwechsel "with a gentleman, greatly my superior in degree, and of ample fortune . . . Multitudes of letters passed between this gentleman and me; he wrote well, was a master of the epistolary style. Our subjects were various: but his letters were mostly narrative, giving me an account of his proceedings, and what befel him in the different nations through which he travelled" [2]).

Unglücklicherweise ist nicht einer dieser zahlreichen briefe auf uns gekommen. Denn "all the letters . . . by a particular desire of his (lest they should ever be published) were committed to the flames".

In späteren jahren wendet sich Richardson an M. de Freval: "I should be glad of literary news as it offers" [3]).

Noch eine ungeheuere anzahl unveröffentlichter briefe ist vorhanden. Sie füllen sechs dickleibige bände in der Forster Collection des South Kensington Museums. Sie enthalten höchstwahrscheinlich interessante aufschlüsse über manch einen punkt in Richardsons leben, der noch aufgeklärt werden muß. Der verstorbene Malcolm Kingsley Macmillan begann mit einer sichtung des materials zum zwecke der veröffentlichung.

Trotz Richardsons beziehungen zu Frankreich wird seine kenntnis der französischen sprache von allen seinen biographen auf das entschiedenste abgelehnt. Ich will die frage, ob er des Französischen wirklich gänzlich unkundig war, nicht entscheiden. Es fehlen mir dazu schlagende beweise. Seine eignen versicherungen hierüber bedeuten nicht viel. Solche behauptungen von schriftstellern sind gar nicht selten und können auf keine allzu große glaubwürdigkeit anspruch machen. Schon häufig genug ist das gegenteil bewiesen worden[4]). Vielleicht dürfen wir einen solchen fall auch hier annehmen. Einige

---

[1]) Barbauld, A. L.: vol. II. p. 229.

[2]) Barbauld, A. L.: vol. I. p. xlii.

[3]) Barbauld, A. L.: vol. V. p 274.

[4]) Cf. Poetzsche, Ernst: Sam. Richardsons belesenheit. Diss. — Kiel 1907. p. 81 ff.

tatsachen bringen nämlich den glauben an Richardsons persönliche äußerung bedenklich ins wanken. Das "«Life of Balbe Berton», translated from the French, by a Lady"[1]) nennt sich ausdrücklich "revised by Mr. Richardson".

Am 24. Februar 1753 schreibt Richardson an Mrs. Bradshaigh:

"My vanity has been raised by a present sent me of a translation of Clarissa in twelve thin volumes in French, translated by the Abbé Prévost, author of the Dean of Colerain, and other pieces. But this gentleman has thought fit to omit some of the most affecting parts . . ."[2])

Man muß sich doch fragen, warum sandte man ihm "a translation of Clarissa in French", wenn er absolut nichts davon verstand? Nur um seinen namen in einem französischen buche gedruckt zu sehen oder zu einem nutzlosen schmucke seiner bibliothek?

Und dazu kommt, daß er die französische übersetzung kritisiert. Er bietet sogar seine mithilfe an:

"I should be glad to know in what forwardness the French edition is; and if my additions etc. will be of service to it. When a writer is living, methinks, it is pity he should not be consulted whether he has any assistances or alterations to contribute, for the translater's own sake."[3])

Alles dies hat keinen rechten sinn, wenn Richardson kein wort Französisch konnte. Vielleicht, daß er nicht von sich sagen konnte, er beherrsche die fremde sprache; aber mit hilfe von freunden verstand er sie möglicherweise doch. Er selbst schildert einen ganz ähnlichen fall in der fortsetzung zu «Pamela». In «Pamela in High Life» wird die Heldin von ihrem gemahl bei der lektüre des «Télémaque» überrascht. Er wendet sich deshalb in französischer sprache zu ihr. Doch sie entschuldigt sich, daß sie die sprache nicht genügend spreche und bittet ihn um erklärung einiger schwieriger stellen.

So befriedigend eine völlige gewißheit in diesem strittigen punkte auch wäre, so bedürfen wir ihrer doch nicht, um die frage nach der abhängigkeit Richardsons zu entscheiden. Er hat gewiß die englische übersetzung von «Marianne» gekannt. Sein eifer, in literarischen sachen, auch von Frankreich, auf dem laufenden zu bleiben, ist bereits gezeigt worden. Auch war Marivaux keine unbekannte größe in England.

---

[1]) Kaye-Smith, Sheila: S. Richardson (Regent Library). Lond. 1911. p. 29.

[2]) Barbauld, A. L.: Correspondence. vol. VI. p. 244.

[3]) Barbauld, A. L.: Correspondence. vol. V. p. 272.

Diderot schrieb im jahre 1749: "M. de Marivaux est de tous les auteurs français celui que les Anglais aiment le plus"[1]. Austin Dobson bezeugt Fieldings kenntnis von "Marivaux, an author, with whose merits he was fully acquainted"[2]. Warum denn will A. Dobson uns glauben machen, daß Richardson, als er «Pamela» verfaßte, "had probably never even heard his name"[3].

Richardson selbst bezieht sich auf ihn im postscriptum zu «Clarissa». Daß er hier ungünstig über Marivaux urteilt, ist kein grund dafür, daß er ihn nicht nachgeahmt hätte. Übrigens war es eine der niedrigsten schwächen in Richardsons charakter, die uns sogar von seinen besten freunden bestätigt wird, jene dichter zu verunglimpfen, auf deren ruhm er eifersüchtig war. Das beste beispiel dafür liefert uns vielleicht seine vernichtende kritik von Fieldings «Amelia»[4].

Doch Austin Dobson und Max Gassmeyer[5] wollen ferner Richardsons originalität durch die tatsache stützen, daß der autor selbst in dem briefe an Aaron Hill "has given so circumstantial and reasonable an account of the independent origin and development of the book, that it seems superfluous to go outside it"[6].

Und was sagt denn der brief eigentlich?

"Dear Sir,

I will now write to your question-whether there was an original ground, work of fact for the general foundation of Pamela's story. —

About twenty-five years ago a gentleman" etc.[7])

Richardson selbst gibt also nichts mehr zu als "an original groundwork of fact for the general foundation". Das konnte ihn aber nicht hindern, in den einzelheiten einem vorbild zu folgen. Die rauhen umrisse waren gegeben, aber sie mußten noch mit leben erfüllt werden.

Und Richardson bekennt 1753 in einem briefe an Mr. Edwards:

---

[1]) Brunetière, Ferd.: Etudes critiques. 3e Série. p. 141.

[2]) Dobson, Austin: Eighteenth Century Vignettes. vol. II. p. 175.

[3]) Dobson, Austin: S. Richardson (E.M.L.). p. 35.

[4]) Barbauld, A. L.: Correspondence. vol. VI. p. 154.

[5]) Gassmeyer, Max: S. Richardsons "Pamela". p. 16.

[6]) Dobson, Austin: ibid. p. 35 ff.

[7]) Barbauld, A. L.: Correspondence. vol. I. p. LXIX.

"I am charmed, my dear Mr. Edwards, with your sweet story of a second Pamela. Had I drawn mine from the very life, I should have made a much more perfect piece of my first favourite—first, I mean, as to time." [1])

Richardson drückt sich hier klar darüber aus, daß er seine Pamela nicht unmittelbar nach dem leben gestaltet hat. Dazu tritt das von G. C. Macaulay erbrachte zeugnis eines bekannten von Richardson, auf das ich am anfang dieser arbeit bezug genommen habe.

Das letztere möchte ich nun dahin näher bestimmen, daß Richardson sich nicht nur im allgemeinen die technik der neu entstandenen französischen schule zum vorbild bei der abfassung seiner «Pamela» genommen hat, wie leicht daraus entnommen werden könnte:

"At length, this great People . . . hit upon the true Secret, by which alone a deviation from strict fact, in the commerce of Man, could be really entertaining to an improved Mind, or useful to promote that Improvement. And this way was by a faithful and chaste copy of real Life and Manners: In which some of their late writers have greatly excelled.

It was on this sensible Plan, that the Author of the following Sheets attempted to please, in an Essay, which had the good fortune to meet with success." [2]).

Richardson nahm sich direkt Marivaux's «Vie de Marianne» zur vorlage. Nach den verschiedenen kritikern zu urteilen, die jemals die beiden bücher einander gegenüberstellten, scheint es, daß ihnen die bestehenden gegensätze zu stark in die augen fielen. Sie wurden dadurch irregeführt, daß sie die «Vie de Marianne» als ein ganzes nahmen.

Eine sorgfältige vergleichung der beiden werke führt zu dem ergebnis, daß Richardson nur den drei ersten teilen der «Vie de Marianne» sehr genau folgt. Ich werde mich auf den folgenden seiten bemühen, diese anlehnung im einzelnen zu verfolgen.

La Vie de Marianne, ou les Avantures de Mme la Comtesse de*.**	**Pamela; or, Virtue Rewarded** [3]).

Beide autoren, Marivaux sowohl als Richardson, lenken die aufmerksamkeit ihrer leser zunächst auf die neuen und eigenartigen züge, die ihr werk unterscheiden von jenen, die

---

[1]) Barbauld, A. L.: vol. III.

[2]) G. C. Macaulay: Richardson and his French Predecessors. The Modern Language Review. Vol. VIII. p. 466.

[3]) Ich zitiere die «Vie de Marianne» nach der ausgabe Paris 1755, die «Pamela» nach der London 1775.

sich gewöhnlich der gunst der breiten Massen erfreuen. Die angeführten charakteristischen besonderheiten sind genau die gleichen. Die erzählten ereignisse haben wirklich stattgefunden, und die geschichte ist absolut frei von den erfundenen abenteuern, die gewöhnlich in romanen jener art vorausgesetzt werden.

Marivaux sagt in seinem "Avertissement":

"Ce qui est de vrai, c'est que si c'étoit une Histoire simplement imaginée, il y a toute apparence, qu'elle n'auroit pas la forme qu'elle a . . ., on se seroit conformé au goût général d'à présant, qui dans un Livre de ce genre, n'est pas favorable aux choses un peu réfléchies & raisonnées: on ne veut dans des avantures, que les avantures même; & Marianne, en écrivant les siennes, n'a point eu égard à cela." Avertissement p. 3.

Richardson kündigt sein werk auf der titelseite an als:

"A Narrative which has its Foundation in Truth . . . and is intirely divested of all those Images, which, in too many Pieces calculated for Amusement only, tend to inflame the Minds they should instruct."

"It borrows none of its excellencies from the romantic flights of unnatural fancy, being founded in truth and nature, and built upon experience."

Pamela; vol. I. p. vii.

Marivaux schützt einen freund vor, durch den er zur veröffentlichung des manuskriptes gedrängt worden sei, das zuerst nur für dessen augen bestimmt war. — Richardson verfährt in der gleichen weise.

Je le (c'est le manuscrit) lûs avec deux de mes amis qui étoient chez moi, & qui depuis ce jour-là, n'ont pas cessé de me dire qu'il falloit le faire imprimer.

Marianne; t. I[er], part. 1. p. 6.

Sir, I return the manuscript of Pamela . . . which I have read with a great deal of pleasure . . . I can't conceive why you should hesitate a moment as to the publication of this very natural and uncommon piece.

Pamela; vol. I. p. ix.

Die zu schildernden ereignisse werden um eine ganz bestimmte zeit zurückdatiert, um sie durch die genaue zeitangabe glaubwürdiger zu machen. Die vorgegebene reihe der mittlerweile verflossenen jahre ist von auffallender übereinstimmung.

Avant que de donner cette Histoire au Public, il faut lui apprendre comment je l'ai trouvée . . . J'achetai une Maison de campagne à quelques lieues de Rennes, qui depuis trente ans a passé successivement entre les mains de cinq ou six personnes . . . On y a trouvé un manuscrit en plusieurs

I think, the hints you have given me, should also prefatorily be given to the public; viz. That it will appear from several things mentioned in the letters, that the story must have happen'd within these thirty years past.

Pamela; vol. I. p. vii.

cahiers contenant l'Histoire qu'on va lire . . . Nous voyons par la date que nous avons trouvé à la fin du manuscrit qu'il y a quarante ans qu'il est écrit.

Marianne; t. 1er, part. 1. p. 5 ff.

Beide autoren bekennen, daß sie einige mehr oder minder wichtige änderungen vorgenommen haben, um eine zu deutliche auslegung zu vermeiden.

Nous en (du manuscrit) avons changé le nom de deux personnes dont il y est parlé, & qui sont mortes. Ce qui est dit d'elles est pourtant très indifférent; mais n'importe, il est mieux de supprimer leurs noms.

Mar. I, part. 1. 6.

You have been obliged to vary some of the names of persons, places, & c. and to disguise a few of the circumstances, in order to avoid giving offence to some persons, who would not chuse to be pointed out too plainly in it

Pam. I, p. vii.

Die reflexionen werden einen großen teil der geschichte ausmachen. Die verfasser scheinen es deshalb für angebracht gefunden zu haben, ihre leser mit ihnen auszusöhnen. Sie benutzen dazu den vorwand, daß beide heldinnen ihre erfahrungen sehr intimen freunden anvertrauen, denen sie unbedenklich ihr herz ausschütten konnten.

Marianne, en écrivant, ne s'est refusée aucune des réflexions qui lui sont venues sur les accidens de sa vie: ses réflexions sont quelquefois courtes, quelquefois longues, suivant le goût qu'elle y a pris: Elle écrivoit à une Amie, qui apparemment aimoit à penser.

Mar. I, 4.

I am charm'd with the beautiful reflections she makes in the course of her distresses; her soliloquies, and little reasonings with herself, are exceeding pretty and entertaining: she pours out all her soul in them before her parents without disguise.

Pam. I, p. xi.

Infolge des höchst persönlichen charakters in der schreibweise wird der stil keineswegs dem gewohnten buchstil entsprechen. Sie sprechen eher, als daß sie schreiben.

Il est vrai que l'Histoire en (de ma vie) est particulière, mais je la gâterai si je l'écris, car où voulez-vous que je prenne un style?

Il est vrai que dans le monde on m'a trouvé de l'esprit: mais, ma chère, je crois que cet esprit-là n'est bon qu'à être dit, & qu'il ne vaudra rien à être lû.

Mar. I, part. 1. 7.

I could wish to see it out in its own native simplicity, which will affect and please the reader beyond all the strokes of oratory in the world; for those will but spoil it . . . No; let us have «Pamela» as Pamela wrote it; in her own words, without amputation or addition.

Pam. I, p. xi.

Die ausgangspunkte in beiden romanen sind einander sehr ähnlich, da sie die bedingungen für die späteren ereignisse

schaffen sollen. Eine wohltäterin empfiehlt auf dem sterbebette ein schutzloses junges mädchen als ihr heiligstes vermächtnis gerade dem manne an, der ihr zum verhängnis werden soll. — Durch die vermittlung eines geistlichen übergibt die schwester des pfarrers Marianne der obhut von M. de Climal. — Mrs. B. vertraut Pamela der sorge ihres sohnes an.

Beide führen ihre schützlinge beinahe der gleichen beschäftigung zu. M. de Climal unterstellt Marianne der hut seiner "marchande de linge". — Pamela wird unter der leitung von Mrs. Jervis mit der sorge für die wäsche ihres herrn betraut: "you shall take care of my linen" (Mar. I, 53; Pam. I, 2).

Beide herrn sichern den verlassenen mädchen zu, sich ihrer besonders annehmen zu wollen. Marianne empfindet es dankbar, daß M. de Climal so edelmütig vaterstelle an ihr vertreten will (tenir lieu de père). — Mr. B. verspricht Pamela: "for my dear mother's sake, I will be a friend to you." (Mar. I, 68; Pam. I, 5.)

Beide mädchen befragt man über ihr alter, als man sie in stellung geben will. Marianne sowohl als Pamela ist fünfzehn. Ihre jugendliche schönheit erregt die bewunderung ihrer gönner.

Je (M. de Climal) vous suis obligé de vous être adressé à moi pour cela (= de lui procurer une place); ... allons, examinons un peu de quelle façon nous nous y prendrons; Quel âge avez-vous, ma chère enfant? ... Quinze ans et demi, repris-je ... Effectivement, dit-il, en se retournant du côté du Père, sur sa phisionomie j'augure bien de son cœur, & du caractère de son esprit, on est même porté à croire qu'elle a de la naissance.
Mar. I, part. 1. 50.

No, says my good Lady (Mrs. Davers) Pamela shall come and live with me, I think. He (Mr. B—) said, with all his heart; he should be glad to have me so well provided for. She ask'd how old I was; and Mrs. Jervis said, I was fifteen last February. O! says she, if the wench (for so she calls all us maiden-servants) takes care of herself, she'll improve yet more and more, as well in her person as mind.
Pam. I, 8.

Die auffallende schönheit der jungen mädchen erweckt in ihren herrn gleich zu anfang eine krankhafte eifersucht. Unter dem deckmantel ihres schützeramtes geben sie vor, sie in ihrer unerfahrenheit vor den jungen leuten warnen zu wollen.

Vous êtes jeune & jolie, & ces deux belles qualités vont vous exposer aux poursuites du premier étourdi qui vous verra, & vous feriez mal de l'écouter, parce que cela ne vous meneroit à rien. Mar. I, part. 1. 58.

He (Mr. B—) ask'd ..., if I kept the men at a distance; for, he said, I was very pretty; and to be drawn in to have any of them might be my ruin, and make me poor and miserable betimes. Pam. I, 12.

Durch reiche geschenke versuchen sie, die gunst der mädchen für sich einzunehmen.

M. de Climal m'avoit parlé d'un habit qu'il vouloit me donner, & nous sortîmes pour l'acheter à mon goût . . . L'habit fut acheté: Je l'avois choisi; il étoit noble et modeste, & tel qu'il auroit pu convenir à une fille de condition . . . Après cela M. de Climal parla du linge . . . Encore autre achat que nous allâmes faire: Mme Dutour auroit pu lui fournir ce linge; mais il le vouloit trop beau.

Mar. I, part. 1. 76 ff.

My master has been very kind since my last (letter); for he has given me a suit of my late Lady's clothes, and half a dozen of her shifts, and six fine handkerchiefs, and three of her cambrick aprons, and four Holland ones. Pam. I, 11.

Since my last, my master gave me more fine things. He called me up to my late Lady's closet, and pulling out her drawers, he gave me two suits of fine Flanders laced head-clothes etc. Pam. I, 12.

M. de Climal schmeichelt Mariannens eitelkeit durch die feinste ausstattung, die gefunden werden kann. — Mr. B. schenkt Pamela die kostbaren kleider seiner mutter, weil sie vorteilhafter für sie wären.

Je lui dit tout bas que je ne voulois point de linge si distingué, je lui parlai sur ce ton-là sérieusement, il se moqua de moi, & me dit: vous êtes un enfant, taîsez-vous, allez vous regarder dans le miroir, & voyez si ce linge est trop beau pour votre visage.

Mar. I, part. 1. 78.

The clothes are fine silk, and too rich and too good for me, to be sure . . . He gave me . . . three pair of fine silk shoes, . . . four pair of fine white cottin stockings, and three pair of fine silk ones; and two pair of rich stays. I was quite astonished, and unable to speak for a while, . . . I believe, I received them very aukwardly! for he smiled at my awkwardness, and said, don't blush, Pamela, dost think I don't know pretty maids should wear shoes and stockings. Pam. I, 11 ff.

Zunächst scheinen die mädchen den wahren zweck der geschenke nicht zu verstehen. Sie nehmen sie mit überströmend dankbarem herzen an.

Je fis une réverence assez sérieuse en recevant ce qu'il me donnoit . . . Il me gagna le cœur, . . . un vif sentiment de reconnoissance en prit la place, & je me jettai sur son bras que j'embrassai de fort bonne grace, & presqu'en pleurant de sensibilité.

Mar. I, part. 1, 68.

I was so surpris'd at his goodness, that I could not tell what to say. I curtsy'd to him and said, I wish'd I might be deserving of his favour.

To be sure, I did nothing but curt'sy and cry, and was all in confusion at his goodness. Pam. I, 11.

Marianne deutet die freigebigkeit von M. de Climal ganz harmlos. — Pamela verscheucht durch ihren nächsten brief das

unbehagen ihrer eltern, das sie durch ihren bericht über die güte ihres herrn erweckt hatte.

Il n'y avoit pas moyen non plus qu'alors j'en pénétrasse davantage; . . . et quoique je le visse enchanté de moi, rien n'empêchoit que ma jeunesse, ma situation, mon esprit & mes grâces ne lui eussent donné pour moi une affection très-innocente. (70.)

Je doutois encore de ce qu'il avoit dans l'âme, & supposoit qu'il n'eût que de l'amitié.

Mar. I, part 1. 77.

I see no cause to fear any thing . . . When I began (the letter) I only intended to say, that I am quite fearless of any danger now: and indeed cannot but wonder at myself (though your caution to me was your watchful love), that I should be so foolish as to be uneasy as I have been.

Pam. I, 10.

Aber das benehmen der herren ihren schützlingen gegenüber wird immer sorgloser und unkorrekter. Sie enthüllen ihre wirkliche absicht deutlicher. Marianne sowohl als Pamela erschrecken über die heftigkeit der leidenschaft, die sie unbewußt entflammt haben.

Il s'arrêtoit de tems en temps à me considerer avec une tendresse, dont je remarquois toujours l'excès, sans y entendre plus de finesse. (69.)

A peine lui eûs-je répondu cela que je vis dans ses yeux quelque chose de si ardent, que ce fut un coup de lumière pour moi.

Mar. I, part. I. 73.

At last, I saw some reason to suspect; for he would look upon me, whenever he saw me, in such a manner, as shew'd not well. (p. 17.)

He look'd so, as fill'd me with affrightment; I don't know how, wildly, I thought. Pam. I, 18.

Die reichen geschenke erfüllen sie jetzt mit abscheu.

Je crois que je l'aurois refusé (le présent), si j'avois été bien convaincue qu'il avoit de l'amour pour moi; car j'aurois eu un dégôut invincible à profiter de sa foiblesse.

Mar. I, part. 1. 76.

Your kind fatherly cautions came into my head, and made all these gifts nothing near to me what they would have been. Pam. I, 13.

Alsbald suchen beide herren nach einer günstigen gelegenheit, mit den jungen mädchen allein zusammenzutreffen. Sie erkundigen sich in herablassendster weise, ob sie zufrieden sind in ihrer neuen stellung. Sie fordern sie auf als ihre beschützer und aufrichtigen freunde zu einem ungezwungenen umgang mit ihnen. Die mädchen entschuldigen sich wegen ihrer schüchternheit. Das lebhafte bewußtsein des großen abstandes zwischen ihnen und ihren wohltätern mache sie so zurückhaltend.

M. de Climal . . . revint trois où quatre jours après. — J'étois alors

One day he came to me, as I was in the summer-house in the little

dans notre chambre avec Mademoiselle Toinon qui me montroit ses belles hardes, & qui sortit par sçavoir-vivre dès qu'il fut entré. "Hé bien, Mademoiselle, comment vous trouvez-vous ici? ... J'aurois grande envie que vous fussiez contente; ... Mais vous n'avez pas avec moi une certaine liberté que je veux que vous ayiez." "Je sçais trop le respect que je vous dois", lui dis-je ... "Mais, Marianne", ajouta-t-il en me prenant la main qu'il serroit imperceptiblement," ne seriez-vous pas un peu plus familière avec un ami, qui vous voudroit autant de bien que je vous en veux?"

Mar. I, part. 1. 66 ff.

garden, at work with my needle, and Mrs Jervis was just gone from me; and I would have gone out, but he said, No, don't go, Pamela; I have something to say to you; and you always fly me, when I come near you, as if you were afraid of me.

I was much out of countenance, you may well think; but said at last, It does not become your poor servant to stay in your presence, Sir, ... and I hope I shall always know my place ... I stood still confounded, and began to tremble, and the more when he took me by the hand; for now no soul was near us.

My sister Davers, said he, would have had you live with her; but she would not do for you what I am resolv'd to do, if you continue faithful and obliging. Pam. I, 17.

Sie gehen sogar weiter und scheuen sich nicht, die armen mädchen durch gold zu bestechen. Marianne fühlt sich empfindlich gedemütigt durch ein so schnödes angebot. Doch trotz ihres heftigen sträubens sieht sie sich schließlich gezwungen, es zu nehmen. — Pamela weist die summe entrüstet zurück.

Il me mit quelques louis-d'or dans la main. Je les refusai d'abord, ... mais malgré cela il me força de les prendre; Je les pris donc avec honte, car cela m'humilioit.

Mar. I, part. 1. 68.

Here's something, said he, putting some gold in my hand, ... I won't take the money, indeed, Sir, said I; poor as I am: I won't take it. For to say truth, I thought it looked like taking earnest, and so I put it upon the bench. Pam. I, 19.

Unter dem ersten eindruck des brennenden schmerzes über die ihnen zugefügte kränkung entschließen sich die jungen mädchen, allen weiteren nachstellungen durch schnelle flucht vorzubeugen. Aber mißliche umstände verhindern die ausführung ihres entschlusses.

Je consultois donc en moi-même ce que j'avois à faire, & ... j'assemblois je ne sçais combien de réflexions dans mon esprit, je me taillois de la besogne, afin que dans la confusion de mes pensées, j'eusse plus de peine à prendre mon parti, & que mon indétermination en fût plus excusable: par-là je reculois

After I had dry'd my eyes, I went in, and began to ruminate with myself what I had best to do. Sometimes I thought I would leave the house, and go to the next town, and wait an opportunity to get to you (to her parents); but then I was at a loss to resolve whether to take away the

une rupture avec M. de Climal, & je gardois ce qu'il me donnoit.

D'un autre côté, je n'avois plus de retraite, & M. de Climal m'en donnoit une; je manquois de hardes, & il m'en achetoit.

Mar. I, part. 1. 79.

things he had given me or no; and how to take them away: sometimes I thought to leave them behind me, and only go with the clothes on my back; but then I had two miles and a half, and a by-way, to the town; and being pretty well dress'd, I might come to some harm, almost as bad as what I would run away from.

Pam. I, 20.

Ihre äußerste hilflosigkeit läßt die beiden schutzbedürftigen mädchen an die aufrichtige und selbstlose güte ihrer früheren wohltäterinnen denken.

J'étois bien honteuse de ses vûes; ma chère amie la sœur du Curé me revenoit dans l'esprit. Quelle différence affreuse, me disois-je, des secours qu'elle me donnoit à ceux que je reçois! Quelle seroit la douleur de cette amie si elle vivoit, & qu'elle vît l'état où je suis!

Mar. I, part. 1. 80.

How would my poor Lady, had she lived, have grieved to see it (the bad conduct of her son)! (p. 85.)

Had she lived, none of these things might have happen'd.

Pam. I, 51.

Selbst Mme Dutour, unter deren leitung Marianne gestellt ist, zeigt verwandte züge mit Mrs. Jervis, die mit der sorge für Pamela beauftragt ist. Als sie, noch von nichts wissend, von der großen güte ihrer herren zu den armen mädchen hören, sind sie voll des lobes über ihre großmütigkeit.

Il (M. de Climal) ne fut pas plutôt parti que celle-ci (Mme Dutour) à qui il avoit conté mon histoire, se mit à louer sa piété, & la bonté de son cœur. Mar. I. part. 1. 87.

I went and told all to Mrs. Jervis, who said, God put it into his heart to be good to me.

Pam. I, 13.

M. de Climal verbirgt seine wahre gesinnung ängstlich vor Mme Dutour. Er hintergeht sie schmählich betreffs der geschenke, die Marianne von ihm erhalten hat. Er gibt fälschlich vor, daß die kleider von einer kürzlich verstorbenen Dame seiner verwandtschaft herstammen. Bei mehr als einer gelegenheit dringt er in Marianne, nicht die geringste mitteilung aus ihren unterhaltungen Mme Dutour gegenüber zu machen. — Mr. B. täuscht Mrs. Jervis in gleich niedriger weise. (Mar. I, 77, 87 ff.; Pam. I, 11, 25 ff.)

Aber die beiden frauen erfahren bald durch die ratlosen mädchen selbst von den belästigungen von seiten ihrer herren.

Sie beklagen mit ihnen die mißbrauchte abhängigkeit von ihren vermeintlichen wohltätern.

Elle (Mme Dutour) s'enferma avec moi dans une petite salle, & là, j'en (de ses perséćutions du côté de M. de Climal) dis encore tant que j'épuisai mes forces, il ne me resta plus que des pleurs, jamais on n'en a tant versé, et la bonne femme voyant cela, se mit à pleurer aussi du meilleur de son cœur. Mar. I, part. 1. 96.

When we (Mrs. Jervis and Pamela) were alone, I told her all that had pass'd . . . Mrs. Jervis could not help mingling tears with my tears; for I cry'd all the time I was telling her the story. Pam. I, 22.

Kurze zeit darauf fällt es sowohl Marianne als auch Pamela auf, daß ihre herren längere zeit mit Mme Dutour bzw. mit Mrs. Jervis im geheimen sprechen. Doch das unbedingte vertrauen der jungen mädchen zu ihren einzigen stützen in ihrer not wird auch dadurch nicht erschüttert, daß die beiden frauen später nie ein wort über diese unterredung zu ihnen sprechen.

Il me semble qu'il (M. de Climal) lui parla long-temps à part, mais je n'imaginai rien là-dessus etc. Mar. I part. 1. 60.

There is some private talk carried on betwixt him and Mrs. Jervis, that she don't tell me of; but she is very kind to me, and I don't mistrust her at all. Pam. I, 43.

Von nun an ist ein leichtes nachgeben Mme. Dutours den wünschen von M. de Climal gegenüber zu bemerken. Auch Mrs. Jervis erschlafft in ihrem widerstand. Beide hängen nämlich fast vollständig von der gunst und laune jener männer ab. Marianne und Pamela sind überrascht und empört über die unwürdigen vorschläge, die man ihnen anzubieten wagt. Für keinen preis in der welt würden sie je darin einwilligen, die mätressen ihrer herren zu werden.

Marianne versichert Mme Dutour: que je (Marianne) voulois sortir sur le champ, . . . que j'irois où je pourrois; qu'il valoit mieux qu'une fille comme moi mourût d'indigence que de vivre aussi déplacée que je l'étois, . . . que je laissois les présens de M. de Climal; que je m'en souciois aussi peu que de son amour. Mar. I, part. 1. 95 ff.

Pamela antwortet Mrs. Jervis: I should be a sad wicked creature indeed, if, for the sake of riches and favour, I should forfeit my good name: . . . because I can so contentedly return to my proverty again, and I think it a less disgrace to be obliged to wear rags, and live upon rye-bread and water, as I used to do, than to be a harlot to the greatest man in the world. Pam. I. 44.

Sobald die verführer einsehen müssen, daß die mädchen sich weder durch glänzende versprechen betören noch durch

reiche geschenke blenden lassen, berufen sie sich auf die pflicht der dankbarkeit.

Petite ingrate que vous êtes, me répondit-il en palissant, est-ce là comme vous payez mes bienfaits?
Mar. I, part. 3. 254.

Is it not one part of honesty to be dutiful and grateful to your master, do you think?, said he (Mr. B—).
Pam. I, 30

Sie müssen sich von den jungen mädchen belehren lassen, daß die verpflichtung gegen die wohltäter nicht weiter gehe als die grenze des erlaubten. Nun suchen beide ihr vorgehen zu rechtfertigen. Nur die übertriebene ängstlichkeit der mädchen habe ihnen eine unbegründete gefahr vorgespiegelt.

A propos de quoi parlez-vous de votre innocence? où avez-vous pris qu'on songe à l'attaquer? Vous ai-je dit autre chose: sinon que j'avois quelque inclination pour vous, à la vérité, mais qu'en même temps je me la reprochois, que j'en étois fâché, que je m'en sentois humilié, que je la regardois comme une faute dont je m'accusois. Mar. I, part. 3. 254.

To Mrs. Jervis: I (Mr. B—) thought her (Pamela) humble, and one that would not grow upon my favours, or the notice I took of her; but I abhor the thought of forcing her to anything. I know myself better, and what belongs to me: and to be sure, I have enough demean'd myself to take notice of such a one as she; but I was bewitch'd by her, I think, to be freer than became me; though I had no intention to carry the jest farther. Pam. I, 35.

Doch die leidenschaft ist in den herzen der beiden männer zu ungezügelt emporgeschossen, als daß sie sie jetzt ihrem willen unterwerfen könnten. Sie treibt sie von neuem zu einem versuch. Marianne und Pamela werden von ihren herrn um eine ernste unterredung gebeten. (Mar. I, part. 3, 219 ff; Pam. I, 102 ff.)

Die mädchen folgen ihnen zitternd und eingeschüchtert in ihr privatgemach. Sie verabscheuen ihre liebhaber um so mehr, als diese vor Mme Dutour und Mrs. Jervis vorgegeben haben, von ihnen durch ein schlechtes betragen beleidigt worden zu sein. Aber die berechnenden verfolger wüten nicht. Im gegenteil, sie versuchen durch ein maßvolles und wohlwollendes auftreten die entrüstung der mädchen zu entwaffnen. Durch übertriebene liebenswürdigkeit wollen sie ihren widerstand brechen und ihre gunst für das, was kommen soll, gewinnen. M. de Climal spricht zu Marianne: "d'un air insinuant et doux". Mr. B. empfängt Pamela: "in a kinder manner than ever I (Pamela) had known." Dann erklären sie ihnen in deutlichen worten ihre liebe.

Je vous aime, vous le sçavez; vous y avez pris garde, & je ne vous apprens rien de nouveau. Je vous aime come une belle et charmante fille que vous êtes. Mar. I, part. 3. 235

You have too much wit and good sense not to discover, that I love you . . . Yes, look up to me, my sweet-fac'd girl! I must say I love you. Pam. I, 103.

Sie gestehen, daß ihr stolz sich lange zeit gegen diese erklärung aufgelehnt habe, daß aber ihre leidenschaft stärker war als ihre bessere überzeugung. Doch den jungen mädchen soll aus ihr nur gutes erwachsen.

J'ai voulu vous montrer de quelle conséquence il étoit pour vous . . . que je prisse sans m'en apercevoir cette tendre inclination qui m'attache à vous, qui m'humilie pourtant, mais dont je subis humblement la petite humiliation; parce qu'en effet cet évenement-ci a quelque chose d'admirable; oui, la fin de vos malheurs en dépendoit . . . Il falloit que je vous aimasse, que je sentisse de l'amour pour vous, je dis un amour d'inclination, il falloit que je ne pusse le vaincre, & que forcer d'y céder, je me fisse du moins un devoir de racheter ma foiblesse, & de l'expier en vous sauvant de tous les inconvéniens de votre état . . . & j'espère que vous ne vous y opposerez pas. Mar. I, part. 3. 242.

In spite of my heart, and all the pride of it, I cannot but love you . . . And you shall see all shall turn out beyond your expectation . . . Now, Pamela, when I have stooped to acknowledge all this, oblige me only to stay another week or fortnight, to give me time to bring about some certain affairs, and you shall see how much you may find your account in it . . . My pride of birth and fortune will not let me descend, all at once; and I ask you but a fortnight's stay, that after this declaration, I may pacify those proud demands upon me. Pam. I, 103 ff.

Sie wollen ihren guten willen sofort durch die tat beweisen. Sie bieten ihnen eine große geldsumme an, um sie vor mangel zu schützen. Auch für Pamelas arme eltern soll in reichem maße gesorgt werden. — Aber im laufe ihrer unterhandlungen verlieren sie ihre mühsam aufrechterhaltene selbstbeherrschung. Ihr wahrer charakter kommt noch im rechten augenblick zum durchbruch, um die unerfahrenen mädchen zur vorsicht zu mahnen. M. de Climal bietet Marianne ein angenehmes leben im hause eines bekannten an; Mr. B— schlägt Pamela eine vorteilhafte heirat vor. Aber alles dies geschieht nur, um den äußeren schein zu wahren.

Je connois un honnête homme . . . qui a une petite maison fort jolie etc. Mar. I, part. 3. 244—247.

Why then, Pamela, said he, suppose I find a man of probity, and genteel calling, for a husband for you, that shall make you a gentle-woman as long as you live etc. Pam. I, 108—110.

Sie suchen die beklagenswerten mädchen, die sich in ihrer frauenehre tief gekränkt fühlen, damit zu trösten, daß sie doch nie vor nachstellungen sicher sein würden, weil sie das unglück hätten, beides, sowohl arm als hübsch, zu sein.

Vous me (à M. de Climal) le reprochez, vous que d'autres aimeront, qui ne me vaudront pas (p. 249).

La plûpart des hommes, & surtout des jeunes-gens, ne ménagent pas une fille comme vous.

Mar. I, part. 3. 238.

Said he, you are so pretty, that go where you will, you can never be free from the designs of some or other of our sex. Pam. I, 108.

Beide gehen noch weiter und wollen die mädchen von der berechtigung ihrer ungeziemenden leidenschaft überzeugen. Sie sei natürlich und deshalb erlaubt. "All the shame lays on the ravisher's side only."

Vous (Marianne) ne risquez rien de tout cela avec moi (M. de Climal). Vous sentez bien, du caractère dont je suis, que votre réputation ne court aucun hazard.

Mar. I, part. 3. 239.

Pretty fool! said he, how will you forfeit your innocence, if you are oblig'd to yield to a force you cannot withstand. Be easy; for let the worst happen that can, you'll have the merit, and I the blame. Pam. I, 30.

Die beiden schurken begegnen der gebührenden verachtung. Marianne und Pamela stehen fest in ihrem entschlusse, das haus zu verlassen. Enttäuscht und gereizt drohen die männer in ihrer rasenden wut, sich nicht mehr länger um die mädchen bekümmern zu wollen.

Allez, petite fille, allez, me répondit-il en homme sans pudeur, . . . vous qui me ménacez, craignez à votre tour que je ne me fâche; . . . adieu, ne comptez plus sur moi, je retire mes charités. Mar. I, part. 3. 257.

He has just now sent Mrs. Jervis to tell me, that since I am resolved to go, go I may, . . . but it shall be worse for me; for that he will never trouble himself about me as long as he lives. Pam. I, 110.

Bevor die beiden mädchen das haus verlassen, schicken sie in einem bündel alles zurück, was ihnen je von ihren früheren herrn geschenkt wurde. Marianne beauftragt Mme Dutour, Pamela Mrs. Jervis mit der zustellung der sachen.

A propos, j'ai un paquet à faire ..., il faut renvoyer ces hardes aujourd'hui, aussi bien que l'argent que ces jours passés m'a donné M. de Climal . . . Là-dessus j'ouvris ma cassette pour y prendre d'abord le linge nouvellement acheté etc. Mar. I, part. 3. 274—282.

I took all my cloaths, and all my linen, and I divided them into three parcels, as I had before told Mrs. Jervis I intended to do etc.

Pam. I, 94—100.

Der abschied, den Pamela von Mrs. Jervis, von den übrigen dienstboten und von dem hause nimmt, "so late her comfort and once delight", entlehnt einige züge der scene, in der uns Marivaux die abreise von Marianne beschreibt.

Je (Marianne) supprime ici un détail que vous devinerez aisement . . . ce sont mille assurances, que nous nous fîmes cette bonne femme et moi, ce sont presque des pleurs de sa part etc. Mar. I, part. 3. 344 ff.	The long-hoped-for Thursday morning came, when I was to set out. I had taken my leave of my fellow-servants over night; and a mournful leave it was to us all etc. Pam. I, 125 ff.

Bis hierhin, zum ende der Bedfordshirer periode, folgt Richardson sehr genau Marivaux's «Vie de Marianne» in den ersten drei teilen. Er verdankt ihm die hauptmomente in diesem abschnitt seines romans. Ja, ich möchte fast sagen, nur die häufig sehr ermüdenden diskussionen und reflexionen stammen aus der gern moralisierenden feder Richardsons. Die angeführten parallelstellen gewinnen noch mehr an überzeugungskraft, wenn man diese teile im zusammenhang iest. Es finden sich dann noch eine menge von kleineren übereinstimmungen, von unbedeutenderen entlehnungen, die ich unmöglich aus dem ganzen der erzählung loslösen konnte. Richardson verschwendet eine menge feinster pinselstriche, um uns das gleiche bild zu entwerfen, das Marivaux mit ein paar kühnen ansätzen vor unseren erstaunten augen entstehen läßt. Richardson verwischt dadurch die klare deutlichkeit seiner erborgten motive. Ein beinahe unausgesprochener gedanke, einige wenige worte von Marivaux liefern Richardson häufig reichliches material zu einer peinlich genauen ausarbeitung, zb. über Pamelas zarte, weiße hände und ihre furcht, sie durch die rauhe arbeit in ihres vaters hütte zu verderben; oder über ihren feinen geschmack in musik, der die bewunderung der vornehmen gesellschaft in Mrs. B—s. haus erregt; oder über ihre gewandtheit und anmut in den französischen tänzen, die freude, die sie an ausgewählter lektüre empfindet, usw. Alle die gleichen vorzüge werden bei Marianne nur angedeutet.

Man darf daher wohl sagen, Richardson verdankt Marivaux viel aus der ersten periode der «Vie de Marianne». Dieser teil, der von Marianne und M. de Climal handelt, ist gänzlich verschieden von dem zweiten großen abschnitt des romans: Marianne und M. Valville. Nichtsdestoweniger lernt Richardson auch aus diesem zweiten teile.

Marianne hat auf ihrem rückweg von der kirche durch einen ernsten unfall ihren fuß gebrochen. Sie wird in Valvilles haus getragen, wo sie die erste hilfe und auch ärztlichen beistand erhält. Als sie soweit wiederhergestellt ist, daß sie wohl imstande wäre, in einem wagen nach hause zu fahren, stellen sich ihrer überführung so viele schwierigkeiten entgegen, daß sie ganz entmutigt ist. Immer neue hindernisse, neue Mißverständnisse und auseinandersetzungen zwischen Valville und ihr, die einmal ihre endgültige abfahrt zu beschleunigen, dann wieder aufzuschieben scheinen. Wenn man dann zu «Pamela» greift und die gründe prüft, weshalb sie Mr. B—'s haus denn immer noch nicht verlassen kann, so wird man auch dort gesuchte gründe und kleinliche ärgerlichkeiten zwischen Pamela und ihrem herrn finden. Mr. B—'s gereizte stimmungen, die durch Pamelas widerstand herausgefordert werden, rufen uns M. Valvilles verdrießlichkeit ins gedächtnis zurück, die durch Mariannens hartnäckigkeit verursacht wurde. (Mar. I, part. 2, 157 ff.; Pam. I, 37 ff.)

Pamelas entführung nach den Lincolnshirer besitzungen erinnert den leser lebhaft an die von Marianne. Es war Pamela versprochen worden, sie zu ihren eltern zurückzufahren. Marianne wird durch eine gefälschte einladung in den wagen gelockt, der sie angeblich zu ihrer wohltäterin bringen soll. Beide erkennen zu spät, daß man grausames spiel mit ihrer unerfahrenheit getrieben hat. Entfernt von den freunden, die sie zu finden glaubten, gänzlich auf sich selbst angewiesen, sehen sie sich in einer ihnen völlig fremden umgebung neuen kämpfen gegenübergestellt. (Mar. II, part. 6, 292 ff.; Pam. I, 114 ff.)

Daß Richardson gerade dieses motiv des alten heroischen romans in seiner erzählung beibehält, die doch "intirely divested of all the curious incidents" der landläufigen geschichten sein sollte, ist ein weiterer beweis für seine abhängkeit gerade von Marivaux's «Vie de Marianne«. Die motive der entführung und der verkleidung sind die einzigen überbleibsel vom veralteten genre, die sich noch in dem werke des Franzosen finden. Richardson nimmt sie mit den andern entlehnungen einfach herüber, ohne daß es ihm klar wird, daß er seiner «Pamela» dadurch etwas "unfashionable" gibt. Denn auch das motiv der verkleidung kommt hier vor. (Mar. II, part. 4, 42; Pam. I, 271.)

Marianne soll einem unbedeutenden, aber rechtschaffenen jungen manne, M. Villot, angetraut werden, um eine verbindung zwischen ihr und Valville unmöglich zu machen. Zum nämlichen zweck will man Pamela zu einer heirat mit Mr. Williams, dem kaplan, zwingen. Beide mädchen erklären, daß sie gegen die achtbarkeit der jungen männer nichts einzuwenden hätten, daß sie diese sogar möglicherweise geliebt haben würden, wenn ihre neigung nicht schon voreingenommen gewesen wäre. Jetzt aber wollen sie lieber ledig bleiben, als einen ungeliebten mann zum gemahl haben. (Mar. III, part 7, 36 ff.; Pam. I, 195 ff.)

Wie besonders Valvilles tante, Mme . ., gegen eine eheliche verbindung ihres adligen neffen mit der armen Marianne ist, so läßt Richardson in ganz ähnlicher weise die standesvorurteile und engen grundsätze in Mrs. Davers, Mr. B—'s schwester, wieder aufleben. In Mariannens gegenwart bemüht sich Mme . . . in der rücksichtslosesten weise, Valville von der unerhörtheit seines beabsichtigten schrittes zu überzeugen. Sie vermag aber nicht, Valvilles entschluß, Marianne zu ehelichen, zu erschüttern. Sie erreicht vielmehr das gegenteil. Er verteidigt in ritterlicher weise seine schutzlose braut gegen die boshaften angriffe eines engherzigen kastengefühls. Seine männliche unabhängigkeit und großherzigkeit werden zum kampf für eine wehrlose herausgefordert. — Die gleiche situation hat Richardson in der scene zwischen Mrs. Davers und ihrem bruder geschaffen, wo diese ihn unter bitten und drohungen beschwört, von Pamela abzulassen. Und alles dies in der anwesenheit des jungen mädchens. (Mar. III, part. 7, 20 ff.; Pam. II, 90 ff.)

Noch bevor die trauung stattgefunden hat, führt Valville Marianne als die tochter einer freundin seiner mutter in die gesellschaft ein. Er hält dies für den geeignetsten weg, allem späteren widerspruch vorzubeugen und die anerkennung ihrer Verbindung von seiten der großen welt zu erleichtern. Marianne soll durch die unwiderstehliche macht ihrer persönlichkeit wirken. Und Valville erreicht sein ziel. — So gewinnt sich auch Pamela durch ihre glänzenden äußeren und inneren vorzüge ihre stellung in dem bekanntenkreise von Mr. B—. (Mar. II, part. 4, 109 ff.; Pam. II, 90 ff.)

Richardson wird also selbständiger, sobald der vierte teil der «Vie de Marianne» beginnt. Für diese plötzliche größere

originalität sind wichtige gründe vorhanden. Mit dem vierten teile tritt Marianne in einen neuen abschnitt ihres lebens ein: Marianne und M. Valville. Marianne ist nicht mehr länger die verfolgte unschuld. M. de Climal tritt in den hintergrund. Er spielt nur noch einmal eine klägliche rolle als der sterbende und reuige sünder. Er erfleht Mariannens verzeihung für die kämpfe, die er ihr in der vergangenheit bereitet hat. Er dient nur noch als mittel, die beziehungen zwischen Marianne und Valville zu stärken. Er vermacht dem armen mädchen ein beträchtliches legat und empfiehlt sie der fürsorge seiner schwester Mme de Miran, der mutter Valvilles. Es hatte deshalb keinen Zweck mehr für Richardson, es wäre im gegenteil direkt gegen seine absichten gewesen, würde er den plan von Marivaux's werk in der fortsetzung seiner «Pamela; or, Virtue Rewarded» weiter verfolgt haben. Marianne braucht hinfort ihre tugend nicht länger gegen die angriffe des lasters zu verteidigen. Sie verläßt ihren geprellten verfolger für einen würdigen bewerber.

Es konnte nicht dem besonderen interesse, das Richardson bei der abfassung von «Pamela» im auge hatte, dienen, wenn er Mr. B— einem erfolgreichen rivalen gegenübergestellt hätte. Das würde den versuchungen seiner tugendhaften heldin ein vorzeitiges ende gesetzt haben. Keuschheit sollte durch vollständige besiegung über verderbtheit triumphieren, nicht durch befreiende flucht. Wie hätte Pamela anders "Virtue Rewarded" verkörpern können!

Richardson mit seinen strengen, puritanischen ansichten ließ deutlicher als Marivaux die moralische seite seines werkes hervortreten. Aber jene kritiker haben unrecht, die beweisen wollen, daß Marivaux in «Marianne» absolut nicht an einen moralischen zweck dachte. Er drückt sich in klaren worten über seine absichten aus:

"Si vous (les lecteurs) regardez «La Vie de Marianne» comme un Roman . . . votre critique est juste; il y a trop de Réflexions, & ce n'est pas là la forme ordinaire des Romans, ou des Histoires faites simplement pour divertir. Mais, Marianne n'a point songé à faire un Roman non plus." [1])

"Si l'on m'apprenait que mes écrits eussent corrigé quelques vices ou seulement quelques vicieux, je serais vraiment sensible à cet éloge." [2]) [3])

---

[1]) La Vie de Marianne par Marivaux. Avertissement, 2nd Partie, tome Ier.

[2]) Brunetière, Ferd.: Etudes critiques. 3e Série. p. 159.

[3]) Cf. Wicklein, E.: Das »ernsthafte« in dem engl. kom. roman usw. p. 43 ff.

Dieser zweck der unterhaltung und belehrung zu gleicher zeit war gerade der eigentliche berührungspunkt zwischen Marivaux und Richardson. «Marianne» bewies, daß es möglich war, diese anscheinend entgegengesetzten elemente zu verbinden, und das veranlaßte wohl Richardson dazu, sich Marivaux's werk zur vorlage zu wählen. Aber Marivaux ging im aufbau seines romans nicht so geschlossen vor wie Richardson in «Pamela». Der engländer ist folgerichtiger in der durchführung seines planes. Marianne, verfolgt von M. de Climal, ist ganz verschieden von Marianne, geehrt durch die hochachtung von Mme de Miran und beglückt durch Valvilles liebe. Nun erst entwirft sie berechnend alle ihre kleinen kriegspläne, um Valville und seine mutter dauernd zu erobern. Erst jetzt wird Marianne zur bewußten kokette. Und nur in diesem licht und von diesem gesichtspunkte aus wird sie uns von beinahe allen kritikern gezeigt, die nie den ersten teil ihrer erfahrungen in der welt in gebührendem maße beachteten.

Und doch ist der parallelismus zwischen «Marianne» und «Pamela» offensichtlich. Er ist scharf gekennzeichnet und abgegrenzt. Er beginnt in beiden romanen genau mit der todesscene der beiden wohltäterinnen und endigt in der hauptsache mit dem dritten teile von «Marianne».

Zudem war Richardson gar nicht fähig, Marivaux in das "Highlife" zu folgen. Er hatte eine viel zu geringe kenntnis von dem leben und den formen der hohen gesellschaft. Er muß um rat fragen, wenn er scenen aus der großen welt zu schildern hat: "I want much your (Mrs. Donnelan's) assistance and Mrs. Delany's, in describing a scene or two in upper life" [1]). Er hat seine unzulänglichkeit genügend bewiesen in «Pamela in High-Life», der fortsetzung zu den ersten bänden. Nach dem glänzenden erfolg seiner ersten veröffentlichung feuerten Pope und Warburton ihn an, seinem buche eine fortsetzung zu geben, die Pamela als dame der gesellschaft und als hausfrau schildern sollte. Es war gedacht als "a most excellent and useful satire on all the follies and extravagancies of high-life" [2]). Aber «Pamela in High-Life» ist weit davon entfernt, ein getreues zeitbild der hohen gesellschaft im 18. jahrhundert zu

[1]) Barbauld, A. L.: Correspondence. vol. IV. p. 15.

[2]) Barbauld: vol. I. p. 134.

geben. Es ist vielmehr eine schwerfällige abhandlung über häusliche tugenden. Der autor malt hier sein eigenes ideal einer hausfrau und mutter in der engen sphäre seiner klasse. Häufig ist es nur eine breit ausgetretene diskussion über die praktische anwendung von Lockes «Thoughts concerning Education» (1693).

Marivaux eignete sich besser dazu, uns Marianne in der großen welt vorzuführen. Er selbst war ein "homme du monde", ein häufiger und gern gesehener gast in den berühmten salons einer Mme de Tencin und Mme de Lambert. Er besaß eine tiefgehende kenntnis all der verschiedenen eigenschaften, die damals von den gebildeten frauen gefordert wurden als "souveraines des salons, où elles sont reines par leur beauté et leur esprit, habituées à toutes les adulations avant et après le mariage" [1]).

Richardsons unfähigkeit ist daher ein weiterer grund dafür, daß er «Marianne» nicht weiter als in den drei ersten teilen folgt.

Und doch ist Pamelas naivität durch einige leichte anflüge von Mariannens koketterie verdorben. Gegen ende der Bedfordshirer und in der ganzen Lincolnshirer periode ist Pamela nicht mehr die kindliche einfalt, die sich ihrer reize noch nicht bewußt ist. Im realen leben würden wir sie berechnend nennen.

"From the moment she begins to entertain hopes of marrying him (Mr. B—) we admire her guarded prudence, rather than her purity of mind. She has an end in view, an interested end, and we can only consider her as the conscious possessor of a treasure, which she is wisely resolved not to part with but for its just price." [2])

Sicherlich machte Richardson für seine «Pamela» studien im wirklichen leben. Aber die hilfe, die er von Marivaux gewinnt, darf nicht verkannt werden. Das werk des Franzosen war die fundgrube, wo Richardson reiche schätze hob. Er machte die neuen elemente, die in Marivaux's romanen teilweise noch nicht aufgedeckt lagen, für ein neues literarisches genre fruchtbar.

Carola Schroers. Münster i. Westf.

---

[1]) Larroumet, G.: Marivaux. p. 349.

[2]) Barbauld, A. L.: Correspondence. vol. I. p. xxxiv.

DIE ERSTEN VIER AUFLAGEN VON BYRONS *ENGLISH BARDS, AND SCOTCH REVIEWERS.*

Die bibliographie der jugendsatire Byrons bietet wegen des vorhandenseins mehrerer unechter ausgaben einige schwierigkeiten. Schon vor jahren hat Gilbert R. Redgrave in einer kurzen abhandlung *The first four editions of 'English Bards and Scotch Reviewers'* darauf hingewiesen, ohne indes zu den einzelnen problemen eingehendere stellung zu nehmen [1]). Auch Coleridge, der im 7. band seiner bekannten Byronausgabe das notwendigste zu dieser frage zusammengestellt hat, bietet nichts neues. Es dürfte somit nicht unangebracht sein, die bibliographie der ersten vier auflagen der dichtung erneut zur diskussion zu stellen.

Das material zu nachstehender untersuchung liefert die von Hermann Varnhagen mit bewundernswerter umsicht zusammengebrachte Byronsammlung des Erlanger englischen seminars, durch die in bislang 21 nummern von den photographien der ersten erhaltenen handschrift an bis zur ersten neuauflage der satire von 1832 eine geradezu mustergültige grundlage für alle einschlägigen forschungen geschaffen ist.

I.

Die editio princeps bietet keine schwierigkeiten. Die echten exemplare tragen das wasserzeichen *E & P 1804* oder 1805. Das jahr 1805 dürfte häufiger vorkommen; der drucker hatte wohl noch einen kleinen rest des papiers von 1804; vgl. Bertram Dobell im Athenæum 1894, p. 742. Das exemplar 1804 ist auch nur zweimal in der korrespondenz dieser zeitschrift über unseren gegenstand aufgeführt (p. 646, 680), dagegen das von 1805 recht häufig (vgl. nur ebenda 804!).

[1]) The Library, December 1, 1899, Second Series, No. 1, vol. 1, 18—25.

Auch das exemplar im Erlanger seminar ist mit 1805 gezeichnet.

Coleridges angabe, eine ausgabe ohne wasserzeichen sei möglicherweise echt, ist nicht zutreffend; als erster beschrieb sie Dobell (ebenda 646, 742), der sie selbst bald als unecht erklärte. Den nachweis führte dann W. T. Spenser auf grund von papier- und druckunterschieden (ebenda 804). Ebenso rechnet sie Redgrave in der oben erwähnten kompilation der Athenæumskorrespondenz zu den unechten.

Zweifellos unecht ist die ausgabe mit dem wasserzeichen *S & C Wise* 1812[1]). Auf die merkwürdigkeit des vorhandenseins einer unechten erstausgabe, die erst nach der unterdrückung der satire gedruckt wurde, wies Dobell hin (ebenda 646). Coleridge vermutet, daß sie für Byronschwärmer oder gar sammler von erstausgaben aufgelegt wurde. Allein selbst Dobell hatte, als er diese erklärung andeutete (ebenda), seinen zweifel ausgesprochen. Einleuchtender dürfte sein, daß die raubdrucker die erstauflage abdruckten, um weniger verdacht zu erregen.

Eine andere frage ist die nach der herkunft dieser nachdrucke. J. Dykes Campbell meinte, die wasserzeichen, die auf England oder Irland weisen, könnten einen anhalt geben; allein, solange kein werk über englische wasserzeichen besteht, wird man nur auf vermutungen beschränkt bleiben.

Ein faksimile des titelblattes der ersten auflage befindet sich im 1. band von Coleridges Byronausgabe[2]). Auf der rückseite ist die druckfirma übrigens *T. Collins, Printer, No. 1, Harvey's Buildings, Strand;* die angabe Redgraves (p. 21) ist also nicht ganz genau, denn im vermerk am ende des buches fehlt das No 1.

Die erste auflage erschien in der zeit zwischen dem 13. März, als Byron seinen sitz im oberhause einnahm, und dem 18. März 1809, an dem Harness eines der ersten exemplare vom dichter mit handschreiben zugeschickt erhielt. Alle anderen, auf den tag genauen angaben sind bisher durch nichts erwiesen.

---

[1]) Näheres bei Coleridge VII, 305. Die von J.D.C. im Athenæum 710 unterschiedenen sind sicher identisch.

[2]) Ausweislich des monogramms auf dem faksimile gehörte das exemplar Byrons mutter; vgl. auch Athenæum, 680.

II.

Unechte ausgaben der zweiten auflage sind nicht bekannt; auch die beiden exemplare des Erlanger seminars sind unzweifelhaft echt und erwiesen sich nach genauer kollation als abzüge desselben satzes.

Das wasserzeichen ist *Budgen & Wilmott 1808*. Auf den unterschied der druckfirmen der ersten und zweiten auflage wies Leicester Warren bereits 1877 hin [1]). Statt Collins druckte das buch *Deans & Co. Hart-street, Covent Garden.* Die angabe am schluß ist im gegensatz zur ersteren durchgehends mit großen buchstaben gesetzt, worauf hiermit hingewiesen sei.

Erschienen ist die auflage im sommer 1809. Nach dem zusammenhang bei Dallas (Recollections p. 61) scheint es im Juli oder anfang August gewesen zu sein. Der Oktober, wie u. a. Coleridge angibt, kann kaum in betracht kommen.

III.

Mit der dritten auflage bieten sich die ersten größeren schwierigkeiten; gerade sie rief auch eine eingehende beschäftigung mit der bibliographie der satire hervor.

Im jahre 1877 hatte W. M. Tart behauptet, die ersten exemplare der dritten auflage seien im Oktober 1809 erschienen (Notes & Queries, V^th Series, vol. VII, 296). Die berufung auf eigene augenzeugenschaft vermochte jedoch Leicester Warren nicht ganz zu überzeugen; er wies darauf hin, daß kein einschlägiges exemplar das datum 1809 trägt (ebenda 355). Etwa 12 jahre später entdeckte Edward Peacock an zwei exemplaren der dritten auflage eine abweichung: einmal befand sich die druckangabe auf der rückseite des titelblattes, ein anderes mal nicht. Er fragte nach einer erklärung dafür, daß zwei dritte auflagen des werkes existieren, und berührte so zum erstenmal das problem der unechten ausgaben (ebenda VII. Series, vol. X, 8). Bald darauf erschien eine untersuchung der verschiedensten drucke nach dem wasserzeichen im Publisher's Circular 1890 und ein kurzer bericht daraus über die dritte auflage von Este (Notes & Queries, VII. Series, vol. X, 136).

Eine andere beantwortung von J. Cuthberth Welch war nicht genau, da er die dritte mit der vierten auflage ver-

---

[1]) Notes & Queries, V. Series, vol. VII, 145.

wechselte (ebenda); er deckte aber dabei den schwierigsten punkt der ganzen bibliographie auf, worüber noch im nächsten abschnitt zu sprechen sein wird.

Einige jahre später erschien dann im Athenæum die bereits mehrfach erwähnte korrespondenz, zu der bemerkenswerterweise wieder die dritte auflage den ausgangspunkt bot. Die vorangegangenen untersuchungen aber waren anscheinend in vergessenheit geraten, wenigstens findet sich kein hinweis auf sie.

Die ergebnisse des Athenæums faßt schließlich Gilbert R. Redgrave in seiner eingangs erwähnten abhandlung zusammen; zugleich teilte er seine entdeckung zweier abweichender exemplare des nachdruckes von 1812 mit. Coleridges zusammenstellung, die übrigens wie seine ausgabe der satire recht oberflächlich ist[1]), geht im wesentlichen auf Redgraves angaben zurück.

Anspruch auf echtheit hat unbestritten nur das exemplar mit dem wasserzeichen *E & P 1804*.

Zu einem *G & R T* ohne jahr gezeichneten exemplar hat man verschiedene stellung genommen. Dobell, der es zuerst erwähnt, war geneigt, es als »die« echte dritte auflage zu bezeichnen (Athenæum 1894, p. 646). J. Dykes Campbell zweifelte und stellte die forderung eines genauen vergleiches mit der genannten unzweifelhaft echten ausgabe[2]). Da beide von einem satz abgezogen sein müßten, sind unterschiede natürlich ausgeschlossen, und die frage wäre gelöst. — Auch Redgrave bringt nichts weiteres; seine bemerkungen lassen schließen, daß er die ausgaben nicht vor sich hatte. Daher weiß auch Coleridge nichts genaueres zu sagen, scheint sich aber Redgrave anzuschließen.

Solange Campbells forderung unerfüllt bleibt, kann über die echtheit dieses druckes nichts festes ausgesagt werden. Gegen eine solche spricht aber außer dem verdächtigen fehlen des datums noch der umstand, daß von der vierten auflage

---

[1]) Vgl. meine schrift "*Die zwei ersten erhaltenen redaktionen von Byrons English Bards, and Scotch Reviewers. Ein beitrag zur textgeschichte der dichtung.*" Diss. Erlangen 1915 passim.

[2]) Athenæum 1894, p. 710. Dobell antwortete dann (742), daß auch er nun zweifle, ließ aber die forderung der kollation unerfüllt. Wegen des mangels eines solchen exemplars im Erlanger seminar konnte die frage auch jetzt vor der hand nicht entschieden werden.

ein gleichgezeichnetes exemplar vorhanden ist, an dessen unechtheit kaum zweifel obwalten dürften; darüber später.

Zeitlich der früheste nachdruck ist der von 1812; Redgrave wies, wie oben bemerkt, zwei abweichende exemplare nach, *two entirely different impressions on paper made by "Pine & Thomas 1812"* [1]). — Fraglich ist, ob beide von demselben drucker stammen, oder ob zwei drucker zufällig gleiches papier benutzten. Aus Redgraves darstellung geht es nicht klar hervor. Wenn man sich vergegenwärtigt, daß *in those days of the handpress, errors were often discovered and corrected while the printing was going on* [2]), so gewinnt die erste annahme mehr an wahrscheinlichkeit. Das von Redgrave beschriebene exemplar mit dem typischen fehler *myse* statt *muse* scheint dann das ursprünglichere zu sein. Die ausgabe mit diesem fehler erschien wohl in wenigen abzügen, als dieser entdeckt und dann von demselben drucker schleunigst verbessert wurde.

Aus dem jahre 1816 stammt das papier zweier nachdrucke, die indes identisch zu sein scheinen. Den einen beschrieb "a Surrey lad" [3]); das wasserzeichen ist *Smith and Allnutt 1816*, der andere ist nur mit *Alnutt 1816* gezeichnet. Vielleicht hätte sich in letzterem bei sorgfältigerer prüfung auf allen seiten das "*Smith and*" auch noch gefunden. Die sonstige beschreibung paßt übrigens mit allen merkmalen zu einer anderen ausgabe mit folgenden vier wasserzeichen: *Smith and Allnutt 1816, M & B 1817. W Turner & Son* (ohne datum) und *J. Green 1815*. Somit stammen diese exemplare frühestens aus dem jahre 1817.

Dies exemplar beschrieb zuerst Lane-Poole [4]). Seine angaben dürften indes nicht völlig stimmen. Im Erlanger seminar befindet sich ein interessantes exemplar, das, weil durchschossen, noch zwei wasserzeichen mehr aufweist, nämlich *TLH 1816* (verschlungenes monogramm) und *TW & BB* (ebenso) ohne jahr. Statt des von Lane-Poole oben angegebenen *M & B 1817* steht *T & M 1817* (verschlungenes monogramm), darüber aus einer lilienkrone mit leerem spruchband drei straußenfedern

---

[1]) p. 22 und Coleridge VII, 306.

[2]) J. D[ykes] C[ampbell] im Athenæum 1894, p. 774.

[3]) ebenda 804.

[4]) ebenda 680; also nicht drei wasserzeichen, wie Redgrave p. 22 angibt.

wachsend. Ein anderes durchschossenes exemplar hat die gleiche abweichung, stimmt auch textlich völlig mit vorigem überein. Falls Lane-Poole kein versehen unterlaufen ist, stammen alle diese ausgaben von einem drucker[1]).

Einen anderen nachdruck entdeckte E. H. Bates[2]); das wasserzeichen ist *Ivy Mills 1817*.

Aus dem jahre 1818 stammen zwei unechte ausgaben, gezeichnet *I & R Ansell 1818*, von John Haynes zuerst beschrieben[3]), und *Basted Mill* 1818[4]). Bagguley, der letztere entdeckte, schrieb *Brasted*, welchen fehler Roland Shelley verbesserte[5]). Auch das Erlanger exemplar (2 nummern) hat *Basted Mill* 1818. Obwohl dieses in der Athenæumskorrespondenz zweimal genannt ist, hat es Redgrave übersehen; infolgedessen hat es auch Coleridge nicht aufgeführt. Das auffälligste kennzeichen ist das fehlen des possessivums in v. 965 (jetzt 985) auf p. 76.

Der druck einer dritten auflage der satire von Galignani in Paris 1819 müßte als vierte auflage bezeichnet werden. Er hat 1052 zeilen und geht wohl auf eine unechte ausgabe zurück.

Die dritte auflage erschien ende März 1810, ausweislich der buchhändleranzeige am ende des buchs, die das datum vom 30. März 1810 trägt.

IV.

Von der vierten auflage sind auf den ersten blick zwei verschiedene ausgaben vorhanden, die textlich voneinander dadurch abweichen, daß die eine 1050, die andere 1052 zeilen hat.

Es ist höchst fraglich, ob diese ausgaben als ein und dieselbe auflage eines werkes bezeichnet werden können. Sehr treffend bemerkt Redgrave (p. 23): *Byron tells us of four editions before his return home ... It would ... be scarcely possible, however, that Byron should make the small alteration in the "Satire" after his return, and still call it the fourth edition.*

---

[1]) Die angaben von Redgrave (Coleridge) über diese exemplare sind also nicht ganz zweifelsohne, wenn sie diese als unabhängig voneinander beschreiben.

[2]) ebenda 711.

[3]) ebenda 681.

[4]) ebenda 614.

[5]) ebenda 742.

Dies um so mehr, als der dichter schon ohnehin auf den absatz der satire sehr stolz war [1]).

Trotz seines einleuchtenden einwands fährt Redgrave aber fort (p. 24): *We consider one of these* (sc. two exemplars of 1810) *has very strong claims to rank as a genuine fourth edition, rather than the copies* (sc. of 1811) *with 1,052 lines, which may have been altered by Byron* [2]).

Geht man auf seine quellen zurück, so findet sich in der Athenæumskorrespondenz folgendes: Campbell machte auf die verschiedenheit zweier viertauflagen aufmerksam und meinte, der dichter hätte nach seiner rückkehr von der reise die abänderung vorgenommen, *thinking it not worth while to call the reissue a fifth edition* [3]).

Allein die wasserzeichen der ausgabe von 1810 redeten eine so deutliche sprache, daß er sich bald dahin äußerte: *to agree the only genuine fourth edition to be that which is dated 1811, and which has the watermark of J. Whatman 1805* [4]). Die darin befindliche fußnote zur vorrede besagt, daß Byron noch nicht nach England zurückgekehrt sei. Campbell hielt dies für einen fehler, da Byron ja die abänderung zu 1052 zeilen nach seiner rückkehr gemacht haben muß.

Auch Leicester Warren hatte mehr als ein jahrzehnt zuvor angenommen, daß die änderung direkt von Byron ausgegangen sei, glaubte dann, der dichter hätte gerade beim eintreffen in England die korrekturbogen erhalten [5]). Das läßt sich hören. Dallas teilte ja kurz vor diesem zeitpunkt dem dichter brieflich mit, die *satire is going fast to its fourth edition* [6]). Das war aber im jahre 1811; somit kann, auch schon dieses angeführten wortlauts wegen, die ausgabe von 1810 nicht echt sein!

Dafür spricht auch der umstand, daß eine im jahre 1892 zu London versteigerte sauber geschriebene kopie der vierten auflage, wohl von Augusta Leighs hand, gerade die textgestalt von 1811 hat [7]). Ferner hat Byron selbst die zusätze für eine

[1]) Vgl. den brief bei Dallas, Recollections 101.

[2]) Daher Coleridge, VII, 306 they may possible be genuine.

[3]) Athenæum 1894, p. 578.

[4]) ebenda 710.

[5]) Notes & Queries 1877, p. 203.

[6]) Recollections 102.

[7]) Vgl. Kölbing, Engl. Studien 25, 328.

fünfte auflage in zwei exemplaren der vierten auflage von 1811 geschrieben[1]). Und schließlich ist es auch wohl kein zufall, daß gleichsam der erste versuch einer historischen ausgabe der satire ebenfalls in ein exemplar der vierten auflage von 1811 eingetragen ist. Im auktionskatalog der Beckford Library 1882 befindet sich als nr. 1454 besagtes exemplar mit dem zusatz *interleaved with all the Alterations of the various Editions printed by Colonel Thornton for himself alone, calf extra, gilt edges, by C. Lewis, unique 1811.* Es gelangte für 1 L 16 sh in den besitz von Kerr & Richardson, London.

Die echte vierte auflage von 1811 ist von *Cox, Son and Baylis* statt Collins gedruckt, ein wechsel, der vielleicht auf die hinzugetretenen verleger Sharpe and Hailes zurückzuführen ist.

Zweifellos unecht sind zwei ausgaben; die eine beschrieb der bekannte Byronverleger John Murray (Athenæum, s. 680); gezeichnet ist sie *J. X. 1814*[2]). Die andere erwähnte Lane-Poole (ebenda); sie hat das wasserzeichen *W. Pickering & Co. 1816.*

Die von Redgrave (p. 23) angegebene ausgabe ohne jedes wasserzeichen ist zweifellos unecht. Dies erweist ein vergleich mit der einzigen echten vierten auflage von 1811 (s. o.). Sie ist aber mit der von 1816 ganz nahe verwandt; eine genaue kollation ergab das überraschende resultat fast getreuer übereinstimmung. Falls beide nicht identisch sind, gehen sie sicher aufeinander zurück, und zwar dürfte dabei das ungezeichnete exemplar das ältere sein. So ist zb. darin v. 544 anm. *melo-drame* nicht in *melo-drama* verbessert wie im gezeichneten und den anderen, sondern folgt der zweiten auflage, auf die es wohl seinerseits zurückgeht; auch ist v. 1044 hinter *down* das alte semikolon nicht in den doppelpunkt geändert worden.

Von den sogenannten viertauflagen von 1810 sind bislang folgende bekannt:

Ein getreuer abdruck der gleichgezeichneten dritten auflage ohne jahr mit dem wasserzeichen *G & R T,* den Redgrave genauer beschrieb, Campbell zuerst angeführt hat (Athenæum 710). Letzterer stellte auch die abweichenden maßverhältnisse der seiten und zeilen fest und wies auf die verwandtschaft mit dem unechten exemplar der dritten auflage hin.

---

[1]) Coleridge VII, 308 ff.

[2]) Ein störender druckfehler ist Coleridge VII, 306 unterlaufen, der 1810 statt 1814 angibt; sonst wäre die ausgabe ja möglicherweise doch echt!

Das fehlen des datums im papier ist immer etwas verdächtig; noch verdächtiger ist es aber, wenn überhaupt ganz ungezeichnetes papier benutzt ist. Auch eine solche ausgabe von 1810 existiert; Bagguley beschrieb sie zuerst (ebenda 614). Für Redgrave, der ja die ausgabe von 1810 für echt hält, scheidet letztere aus; sie ist kein getreuer abdruck der ersteren.

Zur frage des nachdruckortes führt Campbell eine stelle aus dem Athenæum von 1831 an, worin es heißt: *Thanks to Dublin liberality few lovers of English poetry are without a fourth edition,* was er dann kommentiert: *Perhaps something may be gleaned from the various copies for there may be Irish devises among them.* Eine zweifelsfreie feststellung ist indes, wie schon oben gesagt, bei dem fehlen eines werkes über englische wasserzeichen aus jener zeit kaum möglich.

* * *

Was endlich die gesamtbibliographie der satire anbelangt, so zählt Coleridge (VII, 225—232) 19 verschiedene ausgaben bis 1827 auf. Seine zusammenstellung geht wohl in der hauptsache auf das material im Britischen museum zurück. Coleridge zählt dessen dubletten nicht, erweitert aber die angaben des katalogs um 3 ausgaben (ebenda nr. VIII, IX, X), die sämtlich in Amerika gedruckt sind. Davon sind aber VIII und IX wahrscheinlich identisch[1]). Zu diesen wäre eine andere nachzutragen, *printed for Kirk and Mercein, New York,* die Intze als *first American edition* überhaupt bezeichnet[2]).

Inwieweit etwa Andersons aufstellungen[3]) Coleridge zugrunde lagen, ist nicht ersichtlich. Doch gibt letzterer 6 ausgaben mehr an (nr. VIII, IX, X, XI, XII, XVII). Eine bei diesem nicht verzeichnete ausgabe *London, Hodgson & Co. 1823* hat das Keats Shelley Memorial, Bulletin nr. I (1910), 100. Sie wäre zwischen XV und XVI seiner aufstellung einzureihen. Andersons angabe einer erstauflage in oktav, die sicher auf einem versehen beruht, hat Coleridge nicht übernommen.

---

[1]) Vgl. die büchertitel im Bulletin and Review of the Keats-Shelley Memorial nr. II (1913), 125; dazu die angaben bei Leonard, Byron and Byronism in America, 119 und evtl. Tart in Notes & Queries, 1877, p. 296.

[2]) Byroniana (zum Allg. d. neuphil. verb. Bremen, Juni 1914, p. 7).

[3]) Als anhang zu Noels Life of Lord Byron, p. VIII ff.

Hoffentlich ist durch diese ausführungen der *inextricable tangle*[1]) des schwierigen kapitels über die bibliographie der satire etwas mehr gelockert, insbesondere glaube ich, daß über die heikelste frage, die echtheit der sogenannten vierten auflage von 1810, wesentliches kaum mehr beizubringen ist. Doch ist es immer noch dringend erwünscht, daß besitzer von ausgaben der satire ihre bestände genauer nachprüfen, damit ein vollständigeres material die aufstellung einer stammtafel aller ausgaben, echter wie unechter, ermöglicht, die bisher wegen einiger lücken nicht zu geben ist.

Erlangen. Gustav Budjuhn.

---

[1]) Coleridge VII, 305.

BRIEFE AN AMELY BÖLTE AUS CARLYLES FREUNDESKREIS.

Eine ausgezeichnete kennerin englischen wesens und geistes war die am 16. November 1891 in Wiesbaden verstorbene deutsche schriftstellerin fräulein Amely Bölte. Sie war am 6. Oktober 1811 in Rehna (Meckl.) geboren[1]) und hatte lange als erzieherin in England gelebt. Wie auch aus dem ersten der hier veröffentlichten briefe hervorgeht, war sie eine gute bekannte von Jane Welsh Carlyle, welche sie bei ihrem aufenthalt in England (1839—1851) kennen gelernt hatte, und mit der sie auch im briefwechsel stand. Ihre bekanntschaft war durch empfehlungen von Varnhagen von Ense und E. Hitzig an Carlyle vermittelt worden. — Energisch wie Amely Bölte war — sie ist auch als frauenrechtlerin bekannt geworden —, wandte sie sich leicht an hervorragende persönlichkeiten des geistigen lebens, um mit ihnen berührungspunkte zu gewinnen und ihre interessen zu teilen. So wandte sie sich offenbar auch an J. A. Froude, als dieser mit der herausgabe der *Letters and Memorials* von Mrs. Carlyle beschäftigt war, um ihm die in ihrem besitz befindlichen briefe ihrer freundin anzubieten.

Nach dem ersten brief muß dies etwa 1881 gewesen sein, worauf aber erst am 27. Mai 1882 die antwort erfolgte. So wenigstens möchte ich das jahr ansetzen, da aus dem brief hervorgeht, daß Froude damals noch material für die 1883 veröffentlichten *Letters* usw. sammelte. Den zweiten brief vom "30. Januar" möchte ich ins jahr 1883 setzen, da Froude davon spricht, daß sein werk in etwa zwei monaten erscheinen werde. Denn leider ließ Froude das jahr weg, und das mittel, das Froude, wie er (vgl. nr. 1) sagt, bei Jane Welsh Carlyles briefen

[1]) Vgl. Allg. d. biogr. 47, s. 92 ff.

anwenden konnte, um das datum festzustellen, hilft bei den vorliegenden briefen von ihm selbst nichts: die umschläge, worin sich diese briefe von Froude befinden, gehören offenbar zu zwei anderen, die er am 7. Juni und am 13. Juli 1882 an "*Mrs. Bölte, 2 Stift Strasse, Wiesbaden, Germany*", schrieb, woraus hervorgeht, daß nach dem hier veröffentlichten brief (nr. 1) vom 27. Mai 1882 ein reger briefwechsel zwischen A. Bölte und Froude gepflogen wurde. Auch trägt der umschlag, gestempelt *Ju. 7. 82,* von A. Böltes hand die ziffer *2,* was darauf hindeutet, daß der brief vom 27. Mai (nr. 1) diesem als nr. 1 vorangegangen sein wird.

Die beiden briefe erhielt ich nach dem tode der fräulein Bölte, ausdrücklich zu beliebiger verwendung, mit anderen handschriften aus ihrem nachlaß durch ihre schwester Fanny.

Ich habe jahrelang gezögert, sie zu veröffentlichen, da der erste dinge enthält, die Froude sonst absichtlich verschwieg, und von denen er nicht wünschte, daß sie bekannt würden.

Nun haben aber bekanntlich Froudes veröffentlichungen diesem viele und zum teil äußerst heftige angriffe gebracht. Vielleicht wären sie nicht so scharf gewesen, wenn er mit seinen veröffentlichungen etwas länger gewartet, sie nicht unmittelbar nach T. Carlyles tode (1881) vor das publikum gebracht hätte. Denn die *Reminiscences* Carlyles und die *Letters and Memorials* seiner frau waren allerdings sehr persönlicher natur. Aber schließlich mußte man Froude doch glauben, daß er diese biographischen werke mit ausdrücklicher billigung seines freundes herausgegeben hatte, was er ja stets betont hat. Und soll eine biographie ein wahres bild geben, soll sie wissenschaftlichen wert haben und nicht nur die *drawing-room tables* zieren, so ist es die pflicht des herausgebers, der wahrheit wenigstens so weit die ehre zu geben, daß auch peinliches nicht unterdrückt wird, wenn es im leben des menschen, dessen eben doch nun einmal geschildert werden soll, eine rolle gespielt hat.

Darüber, daß dies im leben Carlyles, was das glück seiner begabten und ihm bei aller kränklichkeit pflichttreu ergebenen gattin angeht, der fall war, besteht kein zweifel, und ebensowenig darüber, daß Carlyle es selbst — zu spät — aufs innigste empfunden hat. Es kann auch gar kein zweifel darüber bestehen, daß er tiefe reue über sein verhalten empfand, mag

dasselbe noch so entschuldbar sein von Gesichtspunkten aus, die den heros der arbeit, den pionier des geistes, den nervösen gelehrten entschuldigen können.

Und da ist es doch sehr die frage, ob die angriffe berechtigt waren, die Froude erfuhr, weil er das trübe, welches Carlyles intensives geistiges wesen, aber auch seine schwärmerei für Lady Ashburton seiner frau brachten, nicht einfach unterdrückte.

Wie vieles er unterdrückt hat, geht aus dem zweiten briefe hervor. Es heißt aber doch, den eigenen beruf zum biographen stark in frage stellen, wenn R. Garnett aufs schärfste gegen Froude vorging, weil dieser der wahrheit die ehre gab[1], und wenn Garnett sich zum anwalt Carlyles zuungunsten von dessen frau machte in einem sinne, der Carlyles absichten und wünschen und äußerungen offenbar geradezu widersprach.

Ich meine, diese briefe sollten nicht verloren gehen, da sie geschrieben wurden, ehe Froude in die kontroverse verwickelt war. Sie zeigen, daß Froude sich bewußt war, keine leichte aufgabe zu erfüllen, daß er aber unfähig war, die wahrheit skrupellos zu unterdrücken, und daß er auch sicher war, nichts zu tun, was gegen Carlyles wünsche verstieß.

Und das ist die hauptsache. Diese beiden briefe, von denen Froude gewiß nicht ahnte, daß sie jemals veröffentlicht werden würden, sagen ehrlich, was er meinte. Und dem gegenüber ist Garnetts feindseligkeit, womit er Froude das recht zu seinen veröffentlichungen bestritt, ebensowenig ein zeichen der objektivität, wie Garnetts vorschriften, die er Jane Welsh Carlyle für ihr verhalten, wie es hätte sein sollen (s. 135 f.), nachträglich gemacht hat. Wenn Garnett (s. 136) geradezu sagt: "Late in life Carlyle collected his wife's letters, but not for publication as they stood", so ist dies eine behauptung, die durch nichts gerechtfertigt ist. Auch der ausfall gegen Froude, weil dieser Janes *sacred journal* (s. 137) — zum kleinsten teil — veröffentlichte (Letters, II. 257 ff.), ist ungerecht, da Froude (das., II., s. 254) feststellte, daß "Carlyle extracted various passages from it for this Memorial", wozu Froude bemerkt: "Most of these I have omitted, but there ought to be no mystery about Carlyle."

---

[1]) R. Garnett, *Life of Thomas Carlyle*, 1887, s. 136 f.

Wennschon — um Froudes eigenen ausdruck zu gebrauchen — die schere frei walten durfte, und er danach verfuhr, so ist in dem eben angeführten satz Froudes gewissen enthalten, das er ebensowohl als historiker und biograph wie gegenüber seinen freunden besaß; und kann dies auch vom wissenschaftlichen standpunkt aus immer noch als subjektiv beurteilt werden, so ist doch ein großer unterschied zwischen dieser methode, welche die wahrheit jedenfalls zu ihrem rechte kommen lassen will, und derjenigen Garnetts, der, um seinen mann zu retten, dessen unbestreitbare, wenn auch seinem wesen nach unbewußte verschuldungen durch betonung von verfehlungen auf der seite zu verdecken strebt, die, wie auch die folgenden briefe zeigen, viel mitfühlende sympathie bei denen für sich hatte, die sie persönlich kannten. (Vgl. unten den zweiten brief Lord Houghtons.)

Vor allem aber scheint mir eine veröffentlichung dieser briefe durch den feindseligen charakter des buches von David Wilson, *Mr. Froude and Carlyle* (1898), gerechtfertigt, dessen verfasser mancherlei über Froudes »phantasie« zu sagen weiß, obwohl es offenkundig ist, daß Froude auf grund seines materials tatsächlich mehr wußte, als er preisgab. Wenn wir daher bestätigt hören[1]), daß Froude etwa die hälfte aller briefe Jane Wesh Carlyles nicht veröffentlicht hat, so ist, wenn auch in kleinem Maßstabe, der folgende brief nr. 1 ein beweis dafür, daß Froude bei seinen veröffentlichungen vorsichtig und mit dem wunsche verfahren ist, taktvoll zu sein. Ob ihm bei der schärfe des inhalts und der menge der briefe schließlich der maßstab dafür verloren gegangen ist, was auf uneingeweihte peinlich wirken mußte oder nicht, das ist eine frage für sich. —

1.

5, Onslow Gardens, S.W. May 27 [1882?].

Dear Madam!

Your kind note with the letter which you enclose gives me an opportunity of apologizing to you for a seeming want of courtesy of which, until it was explained, you had a right to complain. Mr. Lentzner tells me that you wrote to me last year. I do not recollect that I received any letter from you and do not

---

[1]) Vgl. *Carlyle, Life in London*, II, 409.

think that I did. — But if your letter did reach me it came at a time when I was overwhelmed with a most distressing correspondence, and I may *possibly* have passed it over without answer. But *you* are the very last person to whom I should have been consciously wanting in respect, knowing, as I did, that you were one of Mrs. Carlyle's most valued friends. — Let me answer you that any help which you can give me will be most welcome.

The collection of Mrs. Carlyle's Letters which Carlyle entrusted to me to edit is in fact his own confession to the world of the faults [?] of which he became conscious after her death, the last reparation which he was able to make to her memory. — I knew Mrs. Carlyle from 1849, till her death, the latter part of the time very intimately. I have her journal and I know what she suffered. Geraldine Jewsbury[1]) also told me everything which she knew[2]) and I suppose the story is too easy to understand. The Lady Ashburton business[3]) no doubt tired her terribly. — But I think she would not have paid so much attention to this, if C. had not long before provoked her by his negligence. — He was absorbed in his work[4]), she starved for him, and he accepted all that she did ungraciously — without thanks, as a matter of course. — And she supposed that he had ceased to care for her. He had no self restraint. — — When he was irritated (and small things put him out) he was passionate and unreasonable[5]). In one of her letters (which he himself has selected for publication) she describes her life with him as like "keeping a *mad house*".

He often said to me after she was gone "if I could but see her for five minutes to tell her that I loved her all along"[6]).

And so he really did. His letters to her were *always* affectionate and thoughtful, and *they* contain the real man.

I believe, — you perhaps can tell me about this—that several times she was on the point of leaving him. — I infer from a sentence in her Journal, and the explanation of it which I had

---

[1]) Die vertrauteste freundin Janes.

[2]) Vgl. *Letters and Memorials of Jane Welsh Carlyle*, ed. by James Anthony Froude (1883). Vol. II, s. 273 ff.

[3]) Vgl. ebenda, 255 f.

[4]) Vgl. *Letters*, usw., III, 229; 242. Carlyle nennt sich dort selbst *smothered under 'Frederick'*, bzw. *indeed half killed* durch die arbeit.

[5]) Vgl. *Letters*, usw., II, 304 f. 351. III, 147.

[6]) Vgl. *Letters*, usw., II. s. 257, die variante.

from Geraldine Jewsbury, that he was *once personally violent* with her[1]). — This, even if true, shall never be made known, for essentially he was the kindest and most tender hearted of men. Had I been left to myself I should have passed over althogether in silence the domestic side of his history for a sense that it would be impossible to make any one who was not intimate with them understand it. — But his own deliberate purpose was to do public penitence[2]). — It was the bravest act of his whole life and it was not for me to interpose.

The letter which you have sent will fit in extremely well with the general series[3]). — It is dated from Seaforth, and therefore I conclude was written in 1842 or 1844. — She was never Mrs. Paulet's[4]) guest after 1849. — I shall be obliged to you if, when you send the other letters you speak of, you can assign them approximately to their year and month. She herself unfortunately forgot these trifles, and in almost all cases I am driven to the Post office date on the envelope.

I infer from the *Journal* that her distress about Lady Ashburton was at its height in 1856, — but I suppose that the feeling of jealousy had begun a good many years before. — You can tell me about this. — Of course I shall not use any information which you give me without your permission. Nor indeed do I intend to mention that she was jealous of Lady Ashburton at all.

C. adored Lady A. as a saint adores the Blessed Mary, — but that was all. — But Mrs. Carlyle very naturally resented the *time* which he was able to spend at the Great Lady's feet when he had none to bestow upon her[5]).

---

[1]) Dies ist von Froude (*Letters*, usw., II, 273) offenbar durch . . . wiedergegeben. Froude hat dies und anderes, was er hier schreibt, nie veröffentlicht. Vgl. dazu Wilson's behauptung (s. 90): [Mr. Froude] *did not hesitate to write down without investigation whatever he supposed must have happened.*

[2]) Vgl. *Reminiscences*, zb. II. s. 242, 243 unten. *Letters*, usw., II, 249; 348, anm. 3. Vgl. nun dagegen Wilson, a. a. o., s. 279, der dem ohne weiteres widerspricht. Es handelt sich bei der *expiation* durchaus nicht nur um die Ashburtonsache.

[3]) Er ist von Froude nicht veröffentlicht worden.

[4]) Vgl. *Letters*, usw. II, *passim.*

[5]) Vgl. *Letters*, usw., II, 246: *When Mr. C— gets ill with the heat, however, . . . he may choose to go there* (Addiscombe, besitz des Lord Ashburton) *for a few weeks, and will need me to order his dinners* (während die Ashburtons in den Highlands waren). Dies war im Juli 1854.

I observe in her letters to himself that the affectionate tone altered after the Ashburton intimacy grew up. — She signs herself in writing to him "yours *faithfully*" [1]). — She speaks of him in writing to others simply as *Mr. Carlyle* [2]). Throughout she seems to have been hungering after some body that she could love, — or that would love her, having failed to find such an object in her husband. I suppose she too now and then provoked him. Her tongue was like a *cat's*, it would take the skin off with a touch [3]).

But now pardon me, my dear Mrs. Bölte, for all these remarks. In writing to you I feel that I am addressing the *last* survivor of her intimate friends, and I therefore run on to you with a confidence which I could not feel in any other human being. Gladly, how gladly, I avail myself of your offer to be of use to me.

Yours most truly
J. A. Froude.

2.

5, Onslow Gardens, S. W. Jan. 30 [1883?].

My dear Miss Bölte,

I have seen the picture which you have so kindly sent — It is like. I think at moments, very like. Yet I miss something — I suppose the quickness and mobility of expression; and I am afraid that an engraver who had never seen the original would miss it still more.

I have talked the matter over with the Longman's and we have decided that these volumes (exclusively *her* letters with Carlyle's annotations) should be published without an engraving — we can add one bye and bye if it is necessary — but I despair of proper justice being ever done to so remarkable a face — you will direct me what to do with your precious possession — whether

---

[1]) Schon am 2. Oktober 1847 (vgl. *Letters,* II. s. 11). Auch 18. Jan. 1848. Dann wieder 29. Juli 1856 ff. (*Letters,* II. s. 279 ff.). Die ersten anzeichen von unbehagen zeigen sich aber schon 1842 u. 1843 (vgl. *Letters*, s. 158 u. 214).

[2]) 31. Dez. 1853 ff. (*Letters,* II. s. 238 usw.). Übrigens heißt es Mrs. Russell gegenüber bis zuletzt immer *Mr. C*—).

[3]) Froude spricht nur von ihrem *fiery temper (Letters*, II, 256). Vgl. aber Garnett, a. a. o. s. 134 ff. (im übrigen eine darstellung, die in ihrer parteilichkeit für T. Carlyle dessen eigenen äußerungen stark widerspricht).

to keep it here, or send it to you, or give it back to Madame de Polignac. A pretty little print with some views has come with it. I know not whether from you or from Madame.

You will find many notices of yourself in her letters [1]). I leave them just as they stand. She had a true affection for you.

I am more shocked than surprised to hear of Mr. L—'s misconduct . . . [2]) His letters to me were so familiar and impertinent that I was obliged long ago to cease to communicate with him.

Mrs. Carlyle's Letters will be in three volumes. The collection as Carlyle purposed it and gave it to me would have filled *six volumes*. Everything that she wrote might deserve to be printed — but very much of what he had put together was unnecessary for his purpose and I have used the scissors freely. The volumes shall be sent to you as soon as they are published — perhaps in 2 months.

Yours faithfully
J. A. Froude.

Dem ersten dieser briefe ist, nach den beigegebenen anmerkungen, kaum etwas hinzuzufügen.

Was den zweiten brief betrifft, so ist festzustellen, daß Amely Bölte i. j. 1847 Jane W. Carlyle zum geburtstag ihr bildnis geschickt hatte (Letters, I, 390). Vermutlich gab Mrs. Carlyle ihr auch das ihrige, und es scheint, daß A. Bölte es durch eine Me. de Polignac an Froude gehen ließ. Seine frage, was er damit machen solle, hat sie offenbar dahin beantwortet, er solle es an Lord Houghton senden. Froude vergaß dies aber wieder, was aus einem brief Houghtons hervorgeht.

---

[1]) A. Bölte wird enttäuscht gewesen sein. Denn sie wird nicht häufig erwähnt und manchmal in einer weise, die zeigt, daß sie nicht in jeder beziehung so ganz ernst genommen wurde. Vgl. *Letters*, usw., I, 234 f. 390. II, 44. 191. 381. Es geht daraus auch hervor, daß Carlyle auf seiner ersten reise nach Deutschland frl. Bölte in Dresden, wo sie damals wohnte, aufsuchte (1852). Auf der zweiten (1858) kündigte er sich offenbar wenigstens bei ihr an. Vgl. überdies brief nr. 198.

[2]) Das folgende handelt von einer unangenehmen angelegenheit betr. einen herrn, der sich auf Max Müller und Froude berief und so von fräulein Bölte empfangen wurde, sich aber als ein trinker erwies.

Dieser freund Carlyles, Richard Monckton Milnes[1]), 1st Lord Houghton (1809—1885), bekannt als dichter der *Palm Leaves* u. a. Er wohnte in Fryston Hall, Yorkshire, wo Carlyle ihn und Lady Houghton im März 1865 gemeinsam mit Tyndall besuchte[2]). Amely Bölte muß die Houghtons ebenfalls gut gekannt haben. So erklärt es sich, daß sie das bild diesen alten freunden Carlyles senden ließ. Lord Houghton antwortete ihr darauf in einem (fast unleserlichen) brief aus London:

Mademoiselle A. Bölte
2. Stifts Strasse
Wiesbaden. Germany.

July 27th 1883.

My dear Madam,

Mr. Froude's fault, or misfortune, is my great benefit. The representation of my dear friend is very striking in character and expression and I am much obliged to you for it. I may say that I did not receive any notice of your kind intention till I got your post-card of the 17th July. I am glad to tell you that the interest in Mrs. Carlyle's letters continues and that the impression as to the relations with Carlyle is better than you suppose. If either of the two is chosen [?] for the publication, it is *He*, and not *She*. With repeated thanks and regards,

I am
yours truly
Houghton.

Ein zweiter brief Houghtons (den er seiner schwester, Lady Galway, diktierte) lautet:

Fryston Hall, Ferrybridge, Yorkshire.

Dec. 22. [1883].

My dear Madam

I have been very unwell for more than a month, which accounts for the delay in answering your letter. The unveiling of the Carlisle Statue *[sic]* was as well attended as could be expected at that time of year, when so few people were in Town. Mr. Froude probably was absent from the desire not to take away

[1]) Vgl. *T. Carlyle, History of his Life in London*, ed. J. A. Froude, I. s. 155 (vom jahre 1839); 209 ff. (1841), u. a. *His lifelong friend* (Dict. of Nat. Biogr., bd. 38, s. 21).

[2]) *Reminiscences*, II, 294 f.

any part of the honors of the day from Professor Tyndal *[sic]* who made an admirable speech.

There will always be a controversy as to the publication of Mr. Froude's two first volumes[1]), but he told me he had no choice in the matter, the manuscript having been read out to Mr. Carlyle who desired it to be printed as it stood.

The 2 last volumes[2]) have been a complete success in the estimation of all Mr. and Mrs. Carlyle's friends, and have placed both of them and their relations to one another in a very satisfactory position. Mr. Froude tells me that the 5th vol. will be still more interesting and that it will contain some very affectionate letters of Mrs. Carlyle about me, which I am very glad of, as on the whole I was fonder of her of the two. I think you have stated the nature of their mutual relations with admirable distinctness and truth, and I do not think Mr. Froude would much differ from it. I would advise you therefore to wait till you have seen the 5th vol., before you make any change in your intentions, and if you have any difficulty then as to its destination, I would take the utmost care of it. I am not aware that the Carlyle Society has any local habitation where it would be deposited.

Believe me
always sincerely yours
(gez.) Houghton.

Das bild der Mrs. Carlyle ist entweder im besitz der familie Houghton geblieben oder nach Lord Houghtons tod an Froude übergegangen, eine frage, die in einem brief der schwiegertochter Lord Houghtons nach dessen tode an A. Bölte (vom 9. November 1885) noch offen gelassen ist.

Im übrigen ist es nicht uninteressant, wie befriedigt und unparteiisch Lord Houghton sich über Froudes veröffentlichungen äußert.

Was die aufzeichnungen von Amely Bölte über Carlyle und seine frau betrifft, die sie an Lord Houghton geschickt hatte, so scheinen sie — jedenfalls in England — nicht erschienen zu sein. In Garnetts bibliographie stehen sie nicht verzeichnet.

Straßburg, im April 1915. Manfred Eimer.

---

1) Gemeint sind offenbar vol. I und II der *Reminiscences*, 1881.

2) *Letters and memorials*, I. II. (?)

BESPRECHUNGEN.

SPRACHGESCHICHTE.

Werner Kalbow, *Die germanischen personennamen des altfranzösischen heldenepos und ihre lautliche entwicklung.* Halle a. S., Niemeyer 1913. VI u. 179 ss. 8°. Preis M. 7,—.

Schon vor der normannischen eroberung lassen sich eine nicht geringe zahl germanischer personennamen in romanisierter form in England nachweisen. Die träger dieser namen waren wohl in der regel Normannen oder Franzosen. Nach der eroberung werden die namen dieser art immer zahlreicher, und nicht wenige leben noch in unserer zeit als familiennamen.

Die hier zu besprechende arbeit muß schon aus diesem gesichtspunkt den Anglisten interessieren. Für eine behandlung der aus dem kontinent stammenden personennamen in England ist sie einfach unentbehrlich [1]).

Aber die arbeit berührt sich auch in anderen hinsichten mit der Anglistik. So ist sie für die namenkunde der mittelenglischen poesie, die ja viel den frz. chansons de geste zu verdanken hat, selbstverständlich von bedeutung. Für die englische namenkunde im allgemeinen dürfte sie durch die diskussion wichtiger prinzipienfragen von wert werden. Auch für die bibliographie der afrz. namenkunde muß der Anglist dankbar sein.

Das material [2]) scheint zum größten teil aus wirklichen, nicht fingierten oder willkürlich fabrizierten namen zu bestehen. Sein wert für die namenkunde wird dadurch erhöht, zumal die möglichen fehlerquellen, wie die von den dichtern stammenden neu-

---

[1]) Eine dissertation über die kontinentalgermanischen namen in England bereitet Lic. phil. Thorvald Forssner in Uppsala vor.

[2]) Als quellen benutzte der verfasser sämtliche gedruckten epen an der hand von Langlois' bekanntem namenwörterbuch *Table des noms propres dans les chansons de geste,* Paris 1904.

und umbildungen (zb. die Sarazenennamen), vom verfasser eingehend behandelt werden. Auch sehr viele namen der afrz. urkunden (vor allem des wichtigen Polyptichon Irminonis) werden herangezogen und einer näheren prüfung unterworfen.

Es kann natürlich nicht meine absicht sein, die arbeit vom gesichtspunkt der romanistik zu besprechen, obgleich auch der Anglist, der ja mit allen ecken und enden der französischen philologie nur oberflächlich vertraut sein kann, über vieles darin eine eigene meinung haben oder wenigstens darüber im zweifel sein darf.

Über die entstehung der chansons de geste herrschen bekanntlich verschiedene meinungen. Eine untersuchung der namen der betreffenden gedichte wird höchstwahrscheinlich das problem fördern. Ich möchte hier auf eine möglichkeit, das namenmateria für die literaturgeschichte zu verwerten, aufmerksam machen. Wie der verfasser hervorhebt (s. 30 ff.), scheinen viele der germanischen namen aus latinisierter form von den dichtern französiert worden zu sein. Wie Schück in seiner schrift *Den nya teorien om uppkomsten of chanson de geste* (universitätsprogramm 1914), die zum großen teil eine kritik von Bediers buch, *Les légendes épiques*, ist, gezeigt hat, muß das mittelglied zwischen den alten tanzliedern (oder episch-lyrischen liedern), deren existenz bekanntlich u. a. durch eine äußerung des Hildegarius bewiesen wird, und den chansons de geste in der lateinischen dichtung gesucht werden. Es ließe sich deshalb vielleicht in einigen fällen annehmen, daß die zugrunde liegende latinisierte form aus einer lateinischen dichtung herzuleiten wäre [1]). Die entscheidung muß den Romanisten über-

---

[1]) Aus Schücks schrift (s. 28) führe ich folgendes an: »In der römischen poesie lernte man die ausführliche rhapsodische dichtung kennen, nicht nur bei Vergilius, sondern auch in den versifizierten heiligenbiographien spätlateinischer verfasser, zb. des Prudentius. Gleichwie man schon vorher die letzteren in der vulgärsprache nachgeahmt hatte, so fing man jetzt im anfang des 11. jahrhunderts an, in lateinischen gedichten die gegenstände zu bearbeiten, die man in tanzliedern, die vom volke bei gewissen pilgerorten gesungen wurden, kennen gelernt hatte. Wenigstens ein solches gedicht ist uns erhalten, nämlich das Haager fragment. Der nächste schritt war, auf der grundlage der vorher erwähnten epischen überlieferung solche rhapsodischen dichtungen auch in der vulgärsprache zu verfassen, nicht in der weise, daß die jongleurs den chansons, die sie schrieben, tanzlieder einverleibten, sondern so, daß sie die sagenüberlieferung, die sich in diesen tanzliedern entwickelt hatte, und die darin gewonnene poetische technik verwerteten. Nur durch diese annahme kann man

lassen werden. Das die jongleurs in vielen fällen des Lateinischen mächtig waren, nimmt auch Kalbow (s. 149) an[1]).

In der einleitung werden die vorhandenen untersuchungen über germanische eigennamen im Französischen besprochen. Dem hauptteil der arbeit, der lautlehre der germanischen eigennamen, gehen zwei interessante kapitel über die germanischen eigennamen in der frz. sprache und im afrz. heldenepos voran. Hier wird u. a. über die zeit und die art der übernahme der namen, ihre bildung, die orthographie, die willkürlichen und unwillkürlichen veränderungen der namen, den einfluß der volksetymologie und die germanischen und romanischen diminutive gehandelt. Ein kapitel über hybridismen und gattungsnamen als eigennamen folgt auf die lautlehre.

Von meinen vielen randanmerkungen will ich hier nur einige herausgreifen. Die vom verfasser angenommenen germanischen substrate sind öfter nicht ganz einwandfrei. So soll zb. (s. 15) afrz. *Rechard* got. *riqis* enthalten und (s. 40, 105) afrz. *Drutmanz*, *Gertru*. *Trubert* usw. zu altn. *prûdr* (sic!) gehören oder auf germ. *drût* zurückgehen. — S. 20. Was der verfasser über die frz. entwicklungen von ndd. *Odo*. oberd. *Oto* sagt, ist nicht ganz sicher. Auch das latinisierte *Odo* kann mitgespielt haben. — S. 25. Den Anglisten wird es interessieren, daß der verfasser das *t* in dem afrz. namen **Walter* (in England zuerst in dieser form bei Orrm belegt), *Gautier* nicht für oberdeutsch hält, sondern für aus *d* im silbenauslaut entwickelt (< **Wald-hari*). — S. 31. Daß das *c* in *-gisclus* aus *-gislus* germanisch sein kann, müßte zuerst bewiesen werden. Über die latinisierten formen von germ. namen mit *wine* habe ich Arch. 123 s. 25 ff. gehandelt. — S. 32. Zum namen *Estourmi* ist der englische familienname *Sturmy* zu vergleichen. Auch *Sturmin*, *Stormin* sind in England belegt. S. Björkman.

---

sich erklären, daß die helden, auch die der ältesten gedichte, als den zuhörern vollkommen bekannte und in bezug auf ihre charaktere ausgebildete persönlichkeiten hervortreten. Diese französische chanson-dichtung kann wahrscheinlich nicht älter als die mitte des 11. jahrhunderts gemacht werden. Aber eben zu dieser zeit traf die von Bedier nachgewiesene umwälzung ein. Die Nordfranzosen begannen nach S. Jago di Compostella zu strömen, die kreuzzüge nach Spanien verstärkten sich, im gefolge der pilger und kreuzritter kamen nordfranzösische jongleurs nach den provenzalischen und spanischen pilgerorten, und dort lernten sie die mönchslegenden und volkstümlichen gedichte kennen, die sich an den heiligen orten ausgebildet hatten.«

[1]) K. schreibt überall *jougleurs*.

Englische personennamen auf *-īn* (Arch. 123 s. 37). — S. 35. Die etymologie von frz. *frime* aus altn. *hrima* (sic!) ist doch bedenklich! — S. 36. Das für *Iseut* (*Isolde*) angenommene substrat **Īshild* ist tatsächlich im Domesd.-buch (*Iseldis*) belegt [1]). Es fällt auf, daß der verfasser weder das Domesd.-buch noch die literatur über englische namen benützt hat. — S. 69. Was soll der germanische **Magilfari* für bestandteile enthalten? — S. 94. *Vedastus* gehört nach K. wohl zu ohd. *wat*, germ. *wēt* (?). — S. 104. *Turgis*, das K. nicht erklären kann, ist doch nordischer herkunft; vgl. meine *Nord. personennamen* s. 156. — S. 112 f. Die englischen und nordischen namen sollen nach K. sehr selten sein. Daß nordische namen fast zu fehlen scheinen, ist auffallend, da das nordische namenmaterial in der Normandie bekanntlich eine große rolle spielte. Die frage bedarf einer erneuten prüfung. *Turgis* habe ich schon erwähnt; *Ogier*, das K. anders erklärt, ist wahrscheinlich nordisch (altn. *Holmgeirr*, dän. *Holger?*). Ist *Olivier* mit nord. *Ōlāfr, Ōleifr* zusammenzustellen? Vgl. *Olif* im engl. Liber Vitae (Björkman, *Nord. personennamen*, s. 5). — Von dem, was der verfasser über die englischen und nordischen namen in England sagt, ist sehr wenig richtig. Das *v* in afrz. *Alvrez* (= *Ælfred*, nicht *Ælfric!*) soll auf entlehnung aus dem kentischen dialekt beruhen. Das *f* im ae. *Ælfred* war aber wahrscheinlich auch in anderen englischen dialekten stimmhaft (vgl. me. *Alured* in den sprüchen Alfreds). Die namen *Sobaus* und *Sohier* auf ae. **Sōþbeald* und **Sōþhere* zurückzuführen, ist doch gewagt, da ae. namen mit *Sōþ-* zu fehlen scheinen! Dagegen ist *Vuilnoth* sicher = der gute englische name *Wilnoþ*, den K. nicht erwähnt. Zur erklärung des *n* in *Ans-ketil*, das dem verfasser rätselhaft ist, verweise ich auf meine *Nord. personennamen*, s. 17 ff., wo auch *-īn* in *Anquetin* erklärt wird [2]). Es muß daran erinnert werden, daß *ā* in nord. *ās-* nasaliert war. — Ungeheuer sind die vom verfasser angenommenen »altnord.« namen *Brâþr-mund, Hroþr-funs!* s. 159. *Olivier* wird aus altn. *Örvar Odd* (sic!) erklärt! Reflexionen sind unnötig.

Für die englische namenkunde wird jeder neue beitrag zur

---

[1]) Vgl. Björkman, *Nordische personennamen in Engand*, s. 194. — Das *n* in dem ebenda angeführten, durch das frz. vermittelten *Isengod* ist wohl unorganisch; vgl. die beispiele bei Kalbow s. 125 f.

[2]) Vgl. Björkman, Archiv 123 s. 29 f.

kenntnis der altfranz. personennamen nützlich werden. Eine neue bearbeitung des gesamten urkundenmaterials wäre den Anglisten besonders willkommen.

Uppsala. Erik Björkman.

R. E. Zachrisson, *Pronunciation of English Vowels 1400—1700.* Göteborg 1913. (Göteborgs Kungl. Vetenskaps- och Vitterhets-samhälles Handlingar.) XIV + 232 ss.

Dr. Zachrissons abhandlung erörtert ausführlich die sozusagen spontane entwicklung der englischen tonvokale in der periode 1400—1700. Z. rechnet auch das 15. Jahrhundert zu der ne. periode, u. a., weil schon so früh die Londoner gemeinsprache als die mustergültige betrachtet wurde.

Der inhalt der arbeit ist kurz wie folgt:

Auf eine allgemeine einleitung (s. 1—8) folgt ein abschnitt Reprints from Early Sources (s. 8—40), der abdrucke enthält aus Holliband (Desainliens), The Frenche Littelton 1566; Bellot, Maistre d'Escole Anglois 1580 (mit varianten aus Alphabet Anglois 1625); Bellot, The French Grammer 1578; Erondelle, The French Garden 1605; die grammatiken der Franzosen Mauger 1679 und Festeau 1693; Baret, Alveaire 1573. Unbekannt oder unbeachtet waren diese zwar früher nicht, aber die veröffentlichung ist dankenswert [1]).

Der erste hauptabschnitt (s. 41—91) trägt den titel Orthographical Evidence. Hier versucht Z. mit hilfe von schreibungen in handschriften aus dem 15. jahrhundert die englische aussprache in dieser periode festzustellen. Als quellen benutzt er teils urkunden auf Londoner mundart, teils privatbriefe. Die ersteren sind hauptsächlich die von Morsbach und Lekebusch behandelten texte, jedoch mit einer anzahl königsbriefe u. dgl. ergänzt. Von privatbriefen kommen die von Dibelius und Süßbier behandelten Paston Letters und Cely Papers zuerst in betracht; dazu sind briefe von Edmund de la Pole, Duke of Suffolk, und von John Shillingford, Mayor of Exeter, nebst

---

[1]) Erst nach der drucklegung von Zachrissons arbeit erschienen Spiras neudruck von Bellot 1580 und *Englische lautentwicklung nach französischen grammatikerzeugnissen.* Es verdient hervorgehoben zu werden, daß Spira und Z. nicht dieselben auflagen von Mauger und Festeau benutzt haben; Spira benutzte Mauger 1685 und Festeau 1672.

einigen einzelnen briefen untersucht worden. Das meiste material ist also schon früher verwertet worden und vielfach mit denselben ergebnissen wie Z.s. Jedoch hat er zb. die Paston Letters und Cely Papers aufs neue durchmustert und das früher benutzte material ergänzt.

Der zweite hauptabschnitt, Orthoepical Evidence (s. 92 bis 223), behandelt der reihe nach: A. von Franzosen geschriebene grammatiken; B. von Engländern geschriebene französische grammatiken; C. von Engländern geschriebene englische grammatiken u. dgl. In jeder abteilung wird jeder laut für sich selbständig behandelt. Als einleitung zu den abteilungen teilt Z. — nach dem Dict. Nat. Biogr. und anderen quellen — ausführliche und dankenswerte aufschlüsse über leben, bildungsgrad u. dgl. der verfasser, weist einflüsse der grammatiker auf andere nach, erörtert den zweck der arbeiten, die zuverlässigkeit derselben usw. Als einleitung zu den ersten abteilungen gibt er — wesentlich nach Thurot — eine nützliche übersicht der aussprache der französischen vokale im 16. und 17. jahrhundert. Zusammenfassungen der ergebnisse werden nach abschnitt I, nach abschnitt II A und B (für diese abteilungen gemeinsam) und nach II C gegeben.

Es folgen: Conclusion s. 224 f. und Index s. 226 ff.

Zachrissons abhandlung ist m. e. in mehreren hinsichten eine verdienstliche arbeit. Das weitaus meiste material ist zwar schon früher benutzt worden, aber durch seine genaue durcharbeitung desselben hat er vielfach unbeachtete oder ungenügend beachtete angaben über ältere aussprache nachweisen oder in richtigeres licht rücken können. In der deutung der quellen sucht er von vorgängern unabhängig zu sein. Er bietet vielfach gute oder beachtenswerte erklärungen schwieriger fragen. Sein streben, die vokalentwicklung bis in einzelheiten genau festzustellen, ist lobenswert. Selbstverständlich waren auf einem gebiete, das eben in den letzten jahren so emsig durchgearbeitet worden ist, nicht allzuoft ganz neue ergebnisse zu gewinnen.

Aber die arbeit gibt auch zu gewissen bedenken anlaß. So scheint es mir, daß Z. eine gewisse neigung zeigt, aus seinem doch in vielen hinsichten sehr unsicheren material etwas zu weitgehende und bestimmte schlüsse zu ziehen. Auch verfährt er bei der deutung seiner quellen oft recht willkürlich.

Im ersten abschnitt besteht sein material aus schreibungen in me. handschriften. Es versteht sich von selbst, daß diese mit der

allergrößten vorsicht benutzt werden müssen. Nur phonetische schreibungen sind von belang; reine verschreibungen u. dgl. sind wertlos. Aber wie entscheidet man, was phonetische schreibungen sind? Z. ist nun der ansicht, daß in originalurkunden reine schreibfehler kaum vorkommen; diese annahme ist in der tat eine notwendige voraussetzung der ganzen beweisführung. Ich möchte dagegen glauben, daß auch in originalurkunden schreibfehler (dittographie u. dgl.) ganz häufig sind, und besonders glaube ich, daß wenig schreibkundige ohne ersichtlichen grund die bizarresten schreibfehler machen können. Die orthographie E. de la Poles zb. ist unglaublich schlecht, wie Z.s eigene sammlungen ausweisen, und gewisse mitglieder der familien Paston und Cely schreiben nicht viel besser. Dazu kommt nun, daß die meisten briefe von personen geschrieben sind, deren aussprache vermutlich mundartlich gefärbt war und also für die gemeinsprache eine unsichere quelle sind. Schließlich ist für einige fragen das material sehr gering; in solchen fällen ist besondere vorsicht geboten. Mir scheint es, daß die schlüsse, die verf. s. 90 f. aus diesem material zieht, vielfach sehr kühn sind.

Wie unsicher die ergebnisse teilweise sind, mögen die folgenden beispiele zeigen.

S. 78 ff. schließt Z. aus schreibungen mit *au* statt *ou* nicht nur auf diphthongierung des me. *ū*, sondern auch auf eine aussprache [au] oder [əu]. Das einzige beispiel aus Londoner urkunden, *mawe* (nach Z. < *muȝon*), scheidet aus, da *mawe* eine bekannte me. form ist, die auf ae. *maȝon* zurückgeht. Es bleiben fünf beispiele aus den Past. L. und eins aus den Cely P. zurück. Dem letzteren, *aur* statt *our* 'unser', ist kaum viel bedeutung zuzumessen, da in me. handschriften *a* und *o* oft einander sehr ähnlich sind, so daß verschreibung oder verlesen vorliegen kann. Von den beispielen aus den Past. L. scheidet eins sicher aus, und zwar *cawe*, das sicher unrichtig heutigem *cow* vb. 'dispirit, overawe, intimidate' gleichgestellt wird[1]). *Faunde* statt *founde* steht unmittelbar nach *defaute*; wahrscheinlich ist *fau(nde)* wiederholung des *fau* in *defaute*. Es bleiben zurück *abaught* für *about*, *withawth*, *withaught* für *without* in briefen von zwei personen un-

[1]) Die stelle lautet: *The godely menes wherby ye best can entrete my cosyn . . ., wse them to cawe hym, if itt wyll be, to come.* Past. L. Brief 656. Wir erwarten ein wort mit der bedeutung 'persuade' oder 'cause'. Ich vermute cawe ist für cause verschrieben.

bekannter herkunft, die in dem dienst der Pastons standen. Diese beweisen höchstens [au, əu] für die Norfolk-mundart, scheinen aber überhaupt von sehr zweifelhaftem wert zu sein. Eben vokale vor *t* mußten in Norfolk ungeübten schreibern schwierigkeiten bereiten, da *h (gh)* hier verstummt war und wechsel von *ǭu* und *au* hier oft vorkam, wie in *doughter* (∼ *-au-*) u. dgl. Eben in den Past. L. begegnen wir *thaught* statt *thôught, dawztyr*.

S. 81 f. werden schreibungen angeführt, die den übergang *au* > [ɔ·] beweisen sollen. Das einzelne *o* statt *a* in *on beholue* erklärt sich aber leicht durch wiederholung des *o* in *on* (oder vorwegnahme des *o* im vermutlich folgenden *of*); eben fehler dieser art macht jeder schreibende. Shillingfords *commowndment* ist kaum beweisend, da er oft statt frz. *au* vor Nasal *o* (wie in *chonge, lonch*) und *au* neben *ou* in *soule* (∼ *saule*) u. dgl. schreibt. Zu der in den Cely Papers brief 149 zweimal auftretenden form *Dolton* sei bemerkt, daß der schreiber dieses briefes (Thomas D.) nicht, wie Z. glaubt, mit dem schreiber von 61, 73, 74 identisch ist. Dieser heißt *John Dalton*, und sein name, wie derjenige von *William Dalton,* wird nur mit *a (au, aw)* geschrieben. *Th. Dolton* wird nur in 149 erwähnt, und es ist nicht ohne weiteres die möglichkeit abzuweisen, daß sein name *Dolton* war. Was *awnly* für *only* in den Past. L. betrifft, ist es nicht ohne bedeutung, daß die form von einem in Lincolnshire ansässigen mann herrührt. Die zweimal in den Cely P. auftretende form *auffer* ist von so unsicherer bedeutung, daß Z. die gleichsetzung mit *offer* mit zwei fragezeichen versieht. In der tat paßt *offer* gar nicht in den zusammenhang. Vermutlich ist *answer* [1]) 'antwort' gemeint.

Diese musterung der beispiele dürfte gezeigt haben, daß ihre beweiskräftigkeit für die übergänge *ū* > [əu] und *au* > [ɔ·] nicht allzu stark ist. Daß die diphthongierung von me. *ū* (wie von me. *ī*) schon im 15. jahrhundert begonnen hatte, wird wohl jetzt ziemlich allgemein angenommen.

---

[1]) Dies wort paßt der bedeutung nach. Die stellen lauten: *the kynge has wry* (wohl *wryten*) *an auffer to the lorde master* und *ther come inbassyturs howt of Skotelond and the kyng whoulde not let them cowm no nar byt sent ther auffer to Newcastell.* Cely P. Brief 50.

Auffer kann für *aũffer* stehen, und erklärt sich dann dadurch, daß der nasalstrich etwas zu weit rechts zu stehen kam. Oder es ist für *anffer* verlesen; für *u* können wir gewiß ohne weiteres *n* lesen, und *ſ* und *f* sind einander so ähnlich, daß sie leicht verwechselt werden konnten. Zur form vgl. *anssor* s. 87.

Auch die schlüsse, die Z. aus den angaben der Franzosen zieht, sind m. e. weitgehender, als das material wirklich gestattet. Diese angaben sind doch in der älteren zeit sehr allgemein und dürftig und lassen eine sehr weite deutung zu. Sie vertragen sich zb. ziemlich gut mit der annahme von der aussprache [ɔi] für me. ī oder [ɔu] für me. *ū*, geben aber kaum wirklich eine stütze für sie. Die einmal vorkommende umschrift *ay* für ī im sog. Lambeth fragment beweist kaum etwas, da über den verfasser absolut nichts bekannt ist. Soviel ich sehen kann, ist aus den angaben der älteren franzosen nur auf diphthongische aussprache zu schließen; über die exakte qualität des ersten elementes geben sie uns keine auskunft.

Me. *ŭ* soll sich schon im 16. jahrhundert zu [ʌ] entwickelt haben; Z. scheint das heutige [ʌ] in *come* im auge zu haben. Aber was die älteren Franzosen (Bellot, Erondelle usw.) lehren, ist doch nur, daß die entrundung des *ŭ* begonnen hatte; vergleiche mit frz. *o* deuten eher auf einen anderen vokal als [ʌ]. Erondelles vergleichung von frz. *u* [y] mit *u* in engl. *murtherer* kann doch nicht [ʌ] beweisen. Eher könnte man an eine *r*-modifikation des [u] denken, etwa in der richtung eines hohen mittelzungenvokals (etwa schwed. *u* in *hus*). Sehr unsicher ist auch Erondelles vergleich des frz. *e* fem. mit engl. *is he come.* Nach Z. beweise dies für *come* den vokal [ʌ]. Erondelle sagt: *marke therefor how you sound the second sillable of facere, legere in Latin and pronounce so our e feminine at the words end: mark how the common doe sound this English phrase: Is he come.* Es ist gar nicht sicher, daß der vokal in *come* gemeint ist; mir ist sogar wahrscheinlicher, daß Er. *e* in *he* im auge hat (vgl. das vulgäre *a* für *he!).*

S. 128 sagt Z., er habe hoffentlich bewiesen, daß me. ę̄ im 16. und frühen 17. jahrhundert nicht, wie gewöhnlich angenommen, offene aussprache hatte. Die angaben der Franzosen sprechen eher für offene als für geschlossene aussprache, und Z. hat einige mühe, sie mit seiner annahme zu vereinigen. Nur Florio 1611 kommt als zeuge in betracht. Aber er vergleicht it. [e·] nicht nur mit dem langen vokal in *deane,* sondern auch mit dem kurzen in *bell.* Wörtlich genommen bezeugt er also denselben laut in *dean* und *bell*, was mit der allgemeinen auffassung völlig übereinstimmt. Das hauptsächliche für diese ist nämlich die qualitative identität von me. ę̄ und *ĕ*. Aus theoretischen gründen ist mir Zachrissons

auffassung wahrscheinlich, aber mit hilfe der grammatiker sehe ich nicht ein, daß man sie (vor etwa 1630) beweisen kann.

Etwas willkürlich ist auch die behandlung der englischen gewährsmänner. Z. verwirft zb. als unrichtig Coopers angabe über *au* (d. h. eə) als aussprache des vokals in *name* usw., obgleich diese zweimal gemacht wird. Es mag sein, daß Coopers angabe nicht wörtlich zu nehmen ist, aber einen grund muß sie doch haben. — Z. ist auch geneigt, den unterschied, den Cooper zwischen den vokalen in *wean* and *feel* macht, als theoretisch zu verwerfen. Sollte dies richtig sein, dann sehe ich nicht ein, daß Cooper ein zuverlässiger zeuge ist.

Ich bespreche noch einige einzelheiten.

S. 54 lesen wir: "I do not believe that an orthographical vacillation between two symbols could be transferred under any circumstances to words where only one of the two symbols was historically justified (= mechanical transference)." Wechsel von *dye* und *deye* (*die* vb.) kann zb. nicht *kye* neben *keye* (*key* sb.) mit sich führen. Aber die schreibung *ei* für *ę̄*, die nach s. 65 darauf beruhen soll, daß *ę̄* und *ẹ̄* nicht orthographisch geschieden wurden, ist wohl eben ein beispiel solcher übertragung. Und s. 79 sagt Z. schon viel unbestimmter: "In original letters . . . mechanical transference, has not played a very important rôle."

S. 56. Deuten schreibungen wie *leke* (= *lack*), *meter* (= *matter*), *semend* (= *salmon*) wirklich auf me. *ā*? — S. 57. *nar* (= *nearer*) stammt doch sicher aus ae. *nearra*. — S. 67. Z. bestreitet, daß in frühme. *mealles* (= hammer) *ea* auf *ai* zurückgeht, und verweist auf *mell* sb. in NED., wo die richtige erklärung zu finden sei. In der tat wird *mealles* unter *maul* sb. gegeben, und *mell* wird als nördliche nebenform zu *maul* erklärt; beide werden auf afz. *mail* zurückgeführt. — S. 89. Die vereinzelte schreibung *emplyed* für *employed* Rot. Parl. VI 250. 6 soll andeuten, daß *ī* und *oi* zusammengefallen waren. Aber in diesem wort geht *oi* auf *ei* zurück, und dies *oi* scheint immer die aussprache [oi] gehabt zu haben. Offenbar ist *emplyed* eine nebenform zu *-ployed;* vgl. NED. s. v. *Imply*. — S. 100. Zu der form *Godi Goden* ist Schmidt, Shakespeare-lexikon zu vergleichen. — S. 138. Die von Miège gemeinte aussprache von *aunt, daunt* kann nur [æ] oder [æˑ] gewesen sein, da er 1685 die wörter als *aint, daint* umschreibt. — S. 176. Z. betrachtet Gills bekannte *fictitiæ mopsarum* als ungebildete aussprache, die mit dem niedrigen stand der frauen-

bildung zusamenhängen soll. Ich glaube im gegenteil, daß eine überverfeinerte, affektierte sprechweise gemeint ist, und zwar eine fortsetzung der von Smith erwähnten, wenn er von leuten spricht "qui valde delicatè voces has pronuntiant, mulierculæ presertim". Daß Gill diese aussprache in einem atem mit vulgärer und bäuerischer verurteilt, bedeutet doch nichts. Es ist nicht richtig, daß er sie mit den östlichen mundarten vergleicht; er hebt nur hervor, daß beiden eine neigung zur "dünneren" aussprache eigen war. — S. 186. Über Smith's auffällige transkription [uäx] für *wax* wird gesagt: "This is intelligible only on the supposition that Smith pronounced his [ä] as (æ·) or (ɛ·), and mistook short *a*, pronounced as short *e* (in *wax*) for *ā* long." Dies ist sehr dunkel; Z. scheint aber zu meinen, daß *uäx* eine aussprache [weks] bedeutet. Ich vermute, daß *ä* in dieser transkription, wie in *ual* für *wall*, einfach fehler ist. Die wörter stehen unter beispielen von *w*. — § 204. Der übergang ę̄ > ī soll um die mitte des 16. jahrhunderts eingetreten sein, obgleich er nicht allgemein angenommen wurde. Kein beweis wird gegeben. Der älteste beleg, den ich finden kann, ist Gills angabe über die aussprache der Mopsæ. Diese führt uns nur in das frühe 17. jahrhundert zurück und kann übrigens eine übertreibung sein. — S. 205. Gills beschreibung von der aussprache des me. ī deutet doch eher auf sehr geschlossenes *e* oder offenes *i* als erstes element des diphthongs als auf [ə]. Der laut soll "dünner" sein als *e*; das paßt kaum auf [ə], wie Z. will. — Ib. Hodges betrachtet nur scheinbar ī als langen vokal; er gibt *eie* als den namen des lautes. — S. 221. Hodges bezeugt nicht eine aussprache [ui] in *join* u. dgl; er schreibt das letztere element *î*, i. e. [ei] oder [əi]. Seine umschrift bedeutet etwa [uəi, uei] oder vielleicht [wəi, wei].

Lund. Eilert Ekwall.

LITERATURGESCHICHTE.

Middle English Humorous Tales in Verse ed. by George H. Mc Knight. (The Belles-Lettres Series.) Boston, U.S.A., and London, D. C. Heath. LXXV + 156 s.

Dame Siriz, The Vox and the Wolf und *Sir Cleges* werden uns in einem der hübschen bändchen der amerikanischen serie in einer auch textlich neu revidierten ausgabe vorgelegt. Für die auswahl war maßgebend, von den wenigen mittelenglischen

humoristischen gedichten — von denen Chaucers abgesehen — die an und für sich und als typen wertvollsten allgemeiner zugänglich zu machen.

Die einleitung behandelt hauptsächlich literarhistorische fragen, zuerst die stellung humoristischer gedichte innerhalb der literatur des mittelalters überhaupt, dann ihre verhältnismäßige seltenheit in England, was der verf. gelungen durch den englischen puritanismus erklärt, und endlich die drei ausgewählten gedichte im einzelnen, stofflich und stilistisch, besonders nach der seite des stoffes auf seine verbreitung vom orient angefangen bis zu den amerikanischen negern ausgreifend. Sprachliche fragen werden nur beiläufig erwähnt, den bisherigen ansichten folgend.

Der text sucht vorteilhaft möglichst engen anschluß an die hss., für den *Sir Cleges* folgt er der vollständigeren Oxforder hs. (Ashmole MS. 61), nicht der seinerzeit von Weber benützten Edinburger (MS. Jac. V. 7, 27, Advocates' Library). Die fußnoten führen kleinere verbesserungen gegen die hs. und abweichungen von den lesarten bei J. Wright und Mätzner, soweit diese die gedichte herausgegeben haben, an. Einige sind, bereits eingangs vorweg erwähnte schreibungsverschiedenheiten wiederholend, überflüssig. Auf s. 12 sind die zeilenzahlen um eine zeile nach oben verrückt. Dankbar sind wir für den der *Dame Siriz* angeschlossenen abdruck des *Interludium de clerico et puella*. Die anmerkungen bringen hauptsächlich wort- und phrasenerklärungen, gelegentlich wird auf stilistische oder sprachliche einzelheiten eingegangen. Reime wie *wiis* (weise): *hiis* (= 'is') *Vox and Wolf* 105 (anm. s. 69) als "poetical license" anzusprechen und mit der sorglosigkeit französischer fabliaux-dichter zu vergleichen, ist bei der häufigkeit von derlei reimen selbst bei sorgfältigeren englischen dichtern wohl unstatthaft; bekanntlich erklärt sie Luick (Untersuchungen zur engl. lautgeschichte § 419) und Morsbach (Archiv 100, 70 f.) durch quantitätsausgleich infolge gravisbetonung in enklitischen wörtern. Ebensowenig dürfen reime von verschiedenen nasalen untereinander in unseren dichtungen auffallen (anm. zu *V. a. W.* 123—4, s. 70), weil solche nur die sorgfältigsten mittelenglischen dichter vermeiden. Wieso ein *hiis* für *is* dialektisch sein soll, ist mir unverständlich (anm. zu *V. a. W.* 106, s. 69). Reime von ae. ȳ : ī (*pride : wyde : tyde : syde* Sir Cleges 96) ein sicheres kennzeichen für nicht-südlichen dialekt zu nennen (anm. dazu s. 73), geht wohl nicht an. In der sonst sehr reichhaltigen

bibliographie fällt auf, daß die kollationen zur *Dame Siriz* von Edm. Stengel *(Codicem manu scriptum, Digby 86, descripsit E. St. Hales* 1871, s. 68) und von E. Kölbing (E. St. 5, 378) und die ausgabe in Zupitza-Schippers übungsbuch nicht erwähnt sind.

In dem auf vollständigkeit anspruch erhebenden glossar sind leider die wörter aus dem *Interludium* nicht aufgenommen. Irreführend ist, daß die spätwestsächsischen formen statt der altws. oder angl. bei der angabe der etymologien gewählt wurden. So ist bei *ageyn* nicht *ongēan* anzuführen, sondern angl. *ongægn*, bei *leue* (= 'grant') nicht *līfan, lȳfan*, sondern altws. *līefan* oder besser angl. *lēfan*. Bei *gar. garen* (s. 111) ist *O. N. ger(o)a* ein druckfehler für *ger(v)a*. der vokal *a* jedoch ist wohl auf ae. *gearwian* zurückzuführen. Bei *geue* (s. 112) ist, so wie dies bei *gete* geschehen ist, neben ae. *gifan* anord. *gefa* zu erwähnen. *gouplich* (s. 113) stammt nicht von ae. *gōdlīc*, sondern von anord. *góđligr*; *hore* (= 'whore') braucht nicht auf das anord. *hóra* zurückzugehen, da im ae. *hōre* vorkommt; ae. *hlēor* (Wange, zu *lyre* s. 126) hat langen vokal. Statt anord. *slǣgr* zu *sleie* s. 141 soll es *slóegr* heißen.

Innsbruck. Karl Brunner.

Mary Caroline Spalding, *The Middle English Charters of Christ.* (Bryn Mawr College Monographs. Monograph Series. Vol. XV.) Bryn Mawr, Pennsylvania, 1914. Pr. $ 1.— net. CXXIV + 104 s.

Viel fleiß, sorgfalt und scharfsinn hat die verf. auf diese eingehende untersuchung und ausgabe der me. "Gnadenbriefe Christi" verwendet, ein literarischer typus. entsprungen aus der allegoriefreude des 14. jahrhunderts, der, so naheliegend er auch war' doch verhältnismäßig selten ist. Am häufigsten ist er in England verwendet worden (siehe s. XXXVI). Sollte man es als zeichen der so stark entwickelten neigung der Engländer für rechtsformeln auffassen, daß sie selbst das erlösungswerk Christi in die form einer vertragsurkunde brachten, in der himmlische seligkeit für liebe zu Gott und zum nächsten zugesichert wird?

Fünf derlei "Gnadenbriefe" sind uns aus mittelenglischer zeit erhalten, unter sich mehr oder minder zusammenhängend, wie die verf. im einzelnen genau darlegt: einer in lateinischer prosa von

etwa 21 zeilen, einer in 36—38 lateinischen versen, eine "Carta Dei" (Bod. MS. Kent Charter 233), aus dem jahre 1395 datiert, in 42 englischen paarweise gereimten zeilen, endlich die beiden wichtigsten, die "Short Charter", 30—40 zeilen mit nördlichen reimen, in 13 hss. überliefert, und die "Long Charter", erhalten in drei versionen, deren entstehen auseinander verf. nachweist, von etwa 230 versen (A, 7 hss., davon eine in *Minor Poems of the Vernon MS. part II*, EETS. 117 von Dr. Furnivall gedruckt), zu 418 versen (B, 6 hss.) und schließlich 618 versen (C, hs. Royal 17, CXVII, gedruckt von Furnivall a. a. o.) angeschwollen. Die reime zeigen südliches gepräge. Das gesamte material veröffentlicht verf., soweit es nicht in dem erwähnten bande der EETS. enthalten ist, in übersichtlichem paralleldruck in ihrem hauptteil und anhang. Die einleitung bespricht eingehend überlieferung, geschichte und quelle des "Gnadenbriefes" als literarische form und das verhältnis der hss. und versionen der "Short Charter" und der "Long Charter" untereinander. Alles zeigt gediegene, jeder spekulation abholde, genaue arbeit, gegen deren ergebnisse kaum einwendungen möglich sind. In den anhang wurden die lateinischen texte, die "Carta Dei" und einige fernerstehende, ähnliche literaturdenkmäler verwiesen, dann noch die bemerkungen über die sprache der "Short Charter" und der "Long Charter", die in gleicher sorgfalt wie die übrige arbeit das wenige, was sich aus den spärlichen dialektreimen, und ganz richtig nur dies, zusammenstellen.

Innsbruck. Karl Brunner.

Thomas A. Knott, *An Essay toward the Critical Text of the A-Version of Piers the Plowman.* Chicago 1915. (S.-A. aus Modern Philology, vol. 12, no. 7.)

Vorliegende abhandlung ist eigentlich eine einleitung zu einem kritischen text der version A des *Piers the Ploughman.* Höchstens die gelegentlichen, sehr guten bemerkungen über die methodik für kritische textausgaben gehen über diesen rahmen hinaus. Nach einer aufzählung der hss., die uns das material überliefern, wird das verhältnis der hss. zueinander eingehend untersucht, um den hss.-stammbaum zu erhalten. Gemeinsame fehler, zerstörung der alliteration, ausgelassene verse, besonders bezeichnende und endlich sonstige, minder beweiskräftige gemeinsame lesarten der einzelnen

hss.-gruppen werden reinlich gesondert angeführt und daraus die ergebnisse gezogen. Mit der genauen, sorgsamen und verständnisvollen arbeitsweise des verf. kann man nur einverstanden sein. Gegen schluß seiner abhandlung wendet er sich noch polemisch gegen R. W. Chambers[1] und J. H. G. Grattan[2], deren einteilung der hss. er mit recht als auf ungenauer kenntnis des materials beruhend und nicht mit genügend sorgfältiger untersuchung der lesarten auf gemeinsame fehler durchgeführt, von grund aus verwirft.

Entspricht der vom verf. versprochene kritische text den hier aufgestellten anforderungen, was zu glauben aller anlaß vorhanden ist, so wird die *Piers-the-Ploughman*-forschung, die durch die hypothesen seines lehrers, professors John M. Manly, neue anregung erfahren hat, auf sichererer grundlage weiterbauen können als bisher.

Innsbruck. Karl Brunner.

Ch. W. Wallace, *The Evolution of the English Drama up to Shakespeare.* With a History of the First Blackfriars Theatre. A Survey Based upon Original Records Now for the First Time Collected and Published. (Schriften der deutschen Shakespearegesellschaft, bd. IV.) Berlin, Reimer, 1912. XXI + 246 ss. 8° broch. M. 10,00, geb. M. 11,00.

Das ziel des werkes ist kein geringeres als die bisherige anschauung vom ursprunge des volksdramas umzustoßen; nicht aus den liturgischen spielen und ihren volkstümlichen deszendenten sei das englische drama herzuleiten, sondern von den durchweg englischen stücken am hofe Heinrichs VIII.! Und wie die gattung selber, so auch ihre äußeren mittel: die truppen und die theater! —

Sein gedankengang ist kurz der, daß keine dramatische kunst sich voll und frei entwickeln könne, die kein festes heim, kein theatergebäude (vgl. besonders Kap. II) besitze. Können wir nun eine solche dauernde institution finden, in der sich eine gewisse kunsttradition auszubilden vermochte, so würde die wahrscheinlichkeit, daß dort der anfangspunkt der entwicklungskette liege, von vornherein groß sein und die lebensbedingungen einer solchen kunststätte müßten genau untersucht werden. Diesen kunsttempel

---

[1]) Mod. Lang. Review VI, 302—323.

[2]) Mod. Lang. Review IV, 357—389.

glaubt nun W. in dem ersten Blackfriarstheater (1576 bis 1584) gefunden zu haben, dessen vorgeschichte, ausbau und ende er uns hier deshalb so eingehend mit dokumentarischen belegen vorführt.

Die vorgeschichte führt uns zur *Chapel Royal*, die seit 1490 als ständige hoftheatertruppe wirkte und in ihrem jeweiligen *Master* oder in einem anderen der königlichen gunst teilhaftigen manne einen ständigen theaterdichter sowie eine annähernd fixe bühne bei hof besaß. In diesen *Masters*, die sich vieler und weitgehender königlicher privilegien erfreuten (vgl. die nachweise zu kap. VI und das kap. V), erblickt W. die direkten ahnen der inhaber der *Poet Laureate*-würde; freilich waren sie in erster linie komponisten und wirkliche »kapellmeister«, meist geistlichen standes und zunächst nur ab und zu nachweislich dichter von lyricis und interludien. Die haupttätigkeit auf dramatischem gebiete entfaltete die chorkapelle zu weihnachten und sagte sich ab 1506 völlig von außenstehenden hilfskräften los. Seit diesem jahre treten bloß die knaben und neben und mit ihnen die männer dieser kapelle alljährlich um weihnachten in irgendwelchen *disguisings* u. dgl. bei hofe auf (dokumente s. 28). Besonders in der ersten hälfte der regierungszeit Heinrichs VIII. gelangen nun diese *Masters* zu einer sehr wichtigen und vielbeschäftigten rolle am hofe; namentlich der 1509—1523 amtierende William Cornish erhielt nach zahlreichen (s. 33 ff.) rechnungsbelegen für musikalische und dramatische darbietungen aller art, an denen er als darsteller, sänger, dichter, komponist oder regisseur beteiligt war, große summen ausbezahlt. Liebe für schaugepränge, interludien und musik verband ihn dauernd mit seinem sonst so launischen königlichen herrn. Für uns sind hier die stücke, die regelmäßig unter seiner leitung, und oft auch von ihm verfaßt, von männern und knaben der kgl. chorkapelle aufgeführt wurden, von wichtigkeit: 29 belege hierfür stellt W. aus den *Household Books* für 1509—1521 zusammen (außerdem wissen wir aber auch von fixen bezügen C.s). Für die ganze zeit hat W. dagegen nur einen einzigen beleg für die wirkliche beteiligung des *Lord of Misrule* an diesen aufführungen finden können (s. 47) und die nach wie vor regulär bezahlten *King's Players* waren in ihnen den von Cornish ausgebildeten kapellenmitgliedern gewichen (nur dreimal sind uns *K.s Pl.* als schauspieler hierbei bezeugt!). Diese vorführungen müssen sich aus bloßen pantomimen mit liedern zu entschiedenen

dialogstücken mit handlungsansätzen, allerdings bei reichlichster kostümentfaltung nach italienischem muster entwickelt haben. Cornish's nachfolger, William Crane, von dem uns weder kompositionen noch gedichte oder dramen überliefert sind, hat infolge verschiedener, ihm nicht zur last fallender umstände nicht die gleich große zahl von stücken wie Cornish aufgeführt (s. 65 sind für 1529—1541 bloß 13 zahlungsakten gesammelt); unter seiner amtsführung treten auch wieder außenstehende spielertruppen bei hofe auf. Sein 1545 bestellter nachfolger Richard Bower, der 16 jahre lang *Master of the Children* war, also bis ins dritte regierungsjahr der k. Elisabeth, führte die theatralische mission seiner vorgänger, nach den für diese jahre freilich recht dürftig vorhandenen nachweisen, nur spärlich weiter. Unter ihm ist k. Edward VI. in einem "*playe of yeowthe*" 1548 aufgetreten, das W. (s. 71) gerne mit dem vorhandenen *Interlude of Youth* gleichsetzen möchte. Nach einem kurzen, wenig erfolgreichen wiederaufleben der machtbefugnisse des nunmehrigen *Lord of Misrule* Ferrers in den weihnachtsaufführungen tritt dann John Heywood die erbschaft Cornish's an und quittiert als *Master* zahlreiche spielrechnungen für die *Children of the Chapel* (s. 84 f.; über die verfasserschaft der unter seinem namen gehenden stücke s. u. s. 294 dieser bespr.). W. leugnet hierbei aufs entschiedenste jeden zusammenhang der interludien Heywoods mit den alten moralitäten oder französischen farcen. Unter der königin Maria spielten die *Chapel-Children* wie ehedem, doch traten sie nun in den von Udall herrührenden moralitäten und klassizistischen stücken auf (vgl. s. 92 f. die rechnung für das verlorene **Genus Humanum*, das letzte nachweislich noch von männern der *Chapel* gespielte stück). Das (s. 97 ff.) nun vollständig abgedruckte dekret verleiht Udall, der die klassische form dem hofgeschmacke anzupassen suchte, sehr weitgehende vollmachten für die aufführungen. Als solche mischformen betrachtet W. *Jack Jugeler*, *Gammer Gurton's Needle* und *Gorboduc;* keines dieser neben den höfischen stücken erstandenen dramen will er indessen als vorfahren des großen frühneuenglischen volksdramas ansehen.

Für die ersten sechs jahre der k. Elisabeth fehlen ausdrückliche nachweise über aufführungen seitens der *Children of the Chapel*, doch sind verschiedene spielauslagen bei der krönung und zur weihnachtszeit 1558 und der folgenden jahre wohl für diese chorknaben gemacht worden (vgl. *Loseley MSS;* s. 105 ff.). Nach

Bowers tode tritt Richard Edwards 1561 an die spitze der kapelle, einer der besten lyrischen hofdichter seit Cornish. Trotz der berichte von vielen aufführungen vor der königin unter Edwards fehlen uns leider alle belege der schatzkammer hierfür (vgl. s. 107 ff.; zur autorschaft hier u. s. 295). Daß er ein tüchtiger regisseur und dramaturg war, beweisen seine gastspiele mit den chorknaben in *Lincolns Inn* sowie aufführungen seiner uns verlorenen *tragical comedies* in Oxford. Ihm schreibt W. vor allem die künstlerische ausgestaltung der von Cornish und Heywood überkommenen höfischen dramengattung nach der englisch-nationalen und nach der ernsten seite zu. — Ihm folgte als *Master* William Hunnis, dichter, musiker und garteninspektor, der im verein mit Richard Farrant, dem *Master of the Children of the Royal Chapel at Windsor* (seit 1564 im amte), die nächsten 15 jahre hindurch die umwandlung der alten interludien bei hofe in echte *comedy, tragy-comedy* und *tragedy,* nach W., beschleunigte und zwar trotz der starken konkurrenz für seine und Hunnis' *Children*, da sich königin Elisabeth von allem anfang an nicht mit den ihr stets zur verfügung stehenden chorknaben begnügte, sondern andere kinder- und männertruppen an den hof lud. Von den vielen in den siebziger jahren geschriebenen stücken dieser beiden *Masters* ist leider nicht mehr als der titel erhalten, so daß wir ihren inneren aufbau bloß erraten können. Dem allgemein bei hofe und unterm volke anwachsenden bedürfnisse nach dramatischen darbietungen entsprach nach W. eine die bedenken der puritanischen stadtbehörden erregende gesteigerte aufführung von dramen von etwa 1575 an: er schätzt für London noch vor errichtung der ersten öffentlichen theaterbauten fast täglich irgendeine dramatische vorführung (s. 127). Seit 1573 treten die selbständigen männertruppen bei hofe stark in den vordergrund; damit hängt wohl auch die zurückdrängung eigentlicher maskenaufführungen vor der königin (seit 1574) zusammen, doch tauchen diese traditionellen darbietungen gerade der königlichen chorknaben wieder in den stücken Lylys und Peeles, ja noch Shakespeares, Jonsons, Chapmans, Middletons und Marstons auf (s. 129).

1576 nun mietete R. Farrant einen teil des alten *Revels Office*-gebäudes in Blackfriars als schauspielschule und probesaal — von den gegen eintrittsgeld zugänglichen proben der chorknaben von Windsor erhoffte er sich hübsche nebeneinnahmen — und schuf damit das erste privattheater Londons nach dem muster

der höfischen prachtsäle. Es ist W.s großes verdienst, die diese ganze mietfrage betreffenden urkunden neuerdings bequem zugänglich gemacht und interpretiert zu haben. Das XV.—XX. kap. seines buches sind diesen mitteilungen gewidmet, die die große nordhalle des alten hauses als ziemlich sicheren ort dieses ersten Blackfriarstheater identifizieren und den regelmäßigen theaterbetrieb durch die *Chapel Children* nachweisen, für deren aufführung Farrant und Hunnis die erforderlichen stücke schrieben, die uns leider wieder verloren sind. Seit 1564 erscheinen die *Windsor Children* durch 15 jahre als schauspieler vor der königin, dann verschwinden sie mit Farrants tode für immer aus der theatergeschichte. 1580 stirbt dieser rührige mann, vermacht sein Blackfriarstheater der witwe, und diese vermietet es alsbald an William Hunnis für seine *Children* weiter (dokumente *in extenso* s. 152 ff.). Dieser setzt auch den betrieb in der weise seines vorgängers fort, dh. veranstaltet gegen eintrittsgeld öffentlich zugängliche »proben« der bei hof zur aufführung gelangenden stücke. Finanzschwierigkeiten und die puritanische haltung des hausbesitzers Sir William More veranlassen Hunnis jedoch 1583 und 1584 zu unterschiedlichen petitionen, um sich seine theatereinnahmen zu sichern oder, bei ausmietung, einen ersatz dafür aus der königlichen kasse zu erhalten (s. 156 ff.). Die miete und der theaterbetrieb war inzwischen, zur prozeßverschleppung, an Henry Evans übergegangen, der indessen den energischen maßregeln des juristisch gut beschlagenen More weichen mußte. Da übernahm der *Earl of Oxford* käuflich das mietrecht und schenkte es nun um den Juni 1583 dem von ihm geförderten John Lyly, der damit in die dramatische karriere hineingeführt wurde. Denn für dieses theater schrieb er seine ersten stücke *Campaspe* und *Sapho and Phao* (1584 bei hofe aufgeführt), die auch ihrer personenzahl nach nur auf die neue vereinigte organisation der *Chapel Children* und der *Paul's Boys* berechnet waren. Inzwischen hatte Sir William More die ausmietung der theaterbesitzer durchgesetzt: ostern 1584 wird dieses erste privattheater geräumt, und damit werden auch die knabenaufführungen der Chapel unter Hunnis beendet. (Dokumente der nach diesem stadium fallenden streitphasen des prozesses der witwe Farrant gegen Sir William More sind nur als berichte der vorgeschichte wertvoll: s. 174 ff. abgedr.)

Farrant und Hunnis sind für W. die schöpfer der hofinterludien bis zum jahre 1583/84; dieses jahr ist ihm der wende-

punkt der dramatischen entwicklung: mit Lylys ersten beiden stücken und Peeles *Arraignement of Paris* liegen die ersten modernen fünfakter vor, die vor einem großen publikum auf einer englischen bühne dargestellt wurden; sie stehen nicht in klassischer tradition, sondern diese fünfteilung ist nach W. nur ein äußerlicher zug an dem durchwegs national-englischen bau. Hier setzte nun die pflege des fünfaktigen stückes auch für die großen volkstheater ein, die sich in den jahren bis etwa 1589 durch Lyly, Greene, Lodge, Kyd, Marlowe vollzog.

W. betrachtet schließlich noch die schicksale des Blackfriarsgebäudes nach 1584: Lyly verkaufte das mietrecht für einen saal an den italienischen fechtmeister Rocco weiter (s. 186 ff.). Diese im osten des von Farrant gepachteten traktes gelegene »fechtschule« war nun der teil des gebäudes, der von Burbage und Shakespeare als zweites Blackfriarstheater ab 1595 benutzt wurde, wie aus anderen, den Loseley-mss. entnommenen akten (s. 191 ff.) nachgewiesen wird.

Den beschluß der ganzen darstellung bilden eine tabelle von 256 hofaufführungen von stücken und masken vor k. Elisabeth in den jahren 1558—85 ausschließlich aller *Progresses* (während bisherige zusammenstellungen über 160 nicht hinausgegangen waren) nach originaldokumenten (s. 197 ff.) sowie deren zahlungsbelege nach dem *Public Record Office* (s. 210 ff.), eine fundgrube verläßlicher, wenn auch noch nicht stets ganz klarer berichte. Ein umfänglicher sach- und namenindex (s. 226—246) macht die benutzung auch der kleinsten einzelheiten des von tatsachenberichten und beziehungen auf die reichliche literatur strotzenden werkes möglich (darín nachzutragen: Abbot of Misrule, 29).

Daß W.s buch reich an neuen erkenntnissen und an anregungen zur weiteren weitverzweigten spezialforschung ist, muß ohne frage zugegeben werden. Dennoch wird man seiner hauptbeweisführung kaum zustimmen können: sie ist in wichtigen punkten lückenhaft. Zwingende gründe für die annahme, daß *The Pardoner and the Frere, The Four P.P.* und *Johan Johan* nicht von John Heywood, sondern von W. Cornish herrühren, vermag W. eingestandenermaßen (s. 53) noch nicht zu erbringen; obzwar er Bishop Bale als den verf. der *most illuminating literary biography* über J. Heywood anerkennt (s. 79), schiebt er gerade für diesen punkt dessen ausdrückliches zeitgenössisches zeugnis einfach beiseite (s. 80 und 83). Doch würde diese ganze übertragung der

autorschaft von schüler auf lehrer nur eine kleine chronologische verschiebung innerhalb der von W. propagierten entwicklung bedeuten. Schlimmer ist es, wenn er (s. 83) die von ihm noch als unzweifelhaft von Heywood herrührenden stücke dialogisch noch als bloße nachläufer der alten pageants verurteilt, am schlusse desselben kapitels jedoch (s. 86) die moralitäten um diese zeit schon als völlig tot bezeichnen möchte. Wie erklären wir uns dann die vielen anspielungen auf *Vice*, *Herod*, moralitäten, mirakel, mysterien bei Shakespeare und seinen zeitgenossen noch nach 1600, wenn alle diese dinge schon um 1550 als veraltet gegolten hätten? Der mann aus dem volke hätte ja diese andeutungen nicht verstehen können. Die argumentation, daß die reformation Englands als solche dem kirchlichen drama den todesstoß versetzt habe (s. 10), ist in ansehung der spätlinge dieser gattung unter k. Maria doch nicht so sicher, wie W. meint, und keinesfalls überzeugender als die bezüglich des kostümrealismus als merkmal des exklusiven hofdramas gegenüber den alten geistlichen stücken (s. 42), wo doch eingehendste trachtenvorschriften vom *Adam* an nicht selten gerade in diesen entschieden volkstümlichen spielen bezeugt sind. Mit allgemeinen gesetzen, daß die kunst niemals aus lehrhaftigkeit, pflicht, moralischen oder geistlichen verbindlichkeiten, sondern stets nur aus idealen entgegengesetzter art, schönheit, vergnügen, lust entstehen könne (s. 89), ist für die komplizierte entwicklung dramatischer literatur kaum etwas gewonnen. Die von W. so glatt geschlossene kette hat aber auch noch ein gänzlich unverläßliches glied, und das heißt Edwards. Seine zahlreichen stücke sind uns verloren; W. freilich will auf grund der kühnen annahme einer initialenverwechslung *(R.B.* für *R.E.) Appius and Virginia* für ihn beanspruchen (s. 108 f.). Wenn wir so geringen anhalt für unsere vorstellung der *tragical comedy* dieses Edwards haben, kann uns nicht zugemutet werden, sie als brücke zwischen dem possenhaften interlude und dem historischen schauspiel der vollerblühten volksbühne gelten zu lassen. Es berührt seltsam, wenn W. diesem für uns leider so schattenhaften Edwards auch noch den *Misogonus* zuschreiben will, weil keinem anderen autor der zeit "*such masterful grip of language and dramatic sense*" zur verfügung gestanden habe — das alles aus dem *Damon and Pythias* geschlossen und gestützt von der in ihrer übertreibung typisch-traditionellen lobhudelei etlicher dichtergenossen (s. 111 und 115)! Auch über die von Farrant und Hunnis aufgeführten stücke (s. o.) ist

eine ähnliche schlußfolgerung *ex silentio* für die erwünschte beweiskette zu verzeichnen und, solange uns nicht ein glücklicher zufall ein oder das andere stück wieder beschert, abzulehnen.

Dem populären geschmack als glied in der entwicklung des englischen dramas hat W. eine nur sehr unbedeutende rolle zugewiesen: er spricht wohl wiederholt (s. 125, 128 usf.) davon, doch vermißt man ein eingehen auf den charakter dieses geschmackes gerade für die zeit, in der die ganze von W. gewollte hofbühnentradition bereits blühte, anderseits aber zahlreiche truppen draußen auf dem lande agierten. Der frage, was für ein repertoir diese wanderspieler hatten, wird ausgewichen (sie sind übrigens schon seit 1401 bezeugt, wie W. aus Chambers, *Mediaeval Stage* II 250f. hätte ersehen können, nicht erst seit 1525, wie er s. 119 behauptet). Höfische masken werden diese leute kaum aufgeführt haben, sondern gewiß noch die von W. so hartnäckig geleugneten moralitäten und übergangstypen von diesen und anderen ursprünglich geistlichen stücken zum großen volksdrama. Was stellt sich W. selber denn auch unter den von ihm s. 205—207 registrierten stücken wie *The Paynters daughter, The Histoire of Collyer, The Historye of Mutius Sceuola, An history of the creweltie of a Stepmother, The history of murderous Mychael* usw. vor? Erst mit dem einsetzen des fünfaktigen dramas — diese aktziffer ist ja für W. die einzige spur klassischer einwirkung — entdeckt er (s. 184) plötzlich einen sehr entschiedenen und weitreichenden druck der wünsche des großen publikums auf die art der stücke. So hat W. denn die eine, bisher vielleicht vernachlässigte ader des höfischen einflusses auf die volksdrama-geschichte besser und eingehender dargestellt, geht aber in seiner eigenen vernachlässigung des klassischen und volkstümlichen einschlages bestimmt viel zu weit. Das jahr 1576 war nicht bloß das gründungsjahr des 1. Blackfriarstheaters, sondern auch (vergl. W. selber s. 129 u. 130) das des *Theatre* und des *Curtain*, wo sich nun die von W. nur bei einer festen bühne als möglich hingestellte künstlerische tradition ebensogut gleichzeitig entwickeln konnte und wohl entwickelt hat wie bei jenem.

Auf andere einzelheiten, die zum teil schwächen der schlußfolgerung W.s, zum teil wertvolle berichtigungen (bez. der *Menaechmi*-aufführung, 1527, s. 88, der datierung von *Res Publica* und *Ralph Roister Doister* s. 96) darstellen oder unsere bühnenkenntnis bereichern (die vielfache verwendung des *Castle*-pageants, zb. s. 44,

48 f., des "*Canapie*" s. 75, der *asinary* 76 f., des hundegebelles s. 113, 124, der kostümverhältnisse s. 101, 114 usf.), kann hier nicht eingegangen werden.

Eine prinzipielle frage muß aber noch gestreift werden, das ist die der originalität der von W. beigebrachten nachweise. Wiederholt und mit großer emphase nimmt er das verdienst für sich in anspruch, hier nur neues und vollständiges zu bieten. So wenig zu bezweifeln ist, daß W. tatsächlich alle von ihm zitierten urkunden im original eingesehen und danach kopiert hat, so sehr muß aber seine selbstüberhebung zurückgewiesen werden: gerade der kernbestand der dokumente, die der *Loseley MSS.*, sind seit 1817 (*Archæologia*) resp. 1835 (ed. *Kempe*) bekannt und 1879 im *Seventh Report of the Historical MSS. Commission* (als *Molyneux MSS.*) neuerdings zugänglich gemacht worden. Auf den Farrantschen Blackfriarstheater-kontrakt hat der historiker Grattan-Flood erst 1906 den Shakespeareforscher Sidney Lee aufmerksam gemacht. Was W. geleistet hat, sofern es sich um den abdruck der originalakten handelt, ist also nur die bequeme zugänglichmachung des materials für die breitere masse der philologen und die kritische bearbeitung desselben im zusammenhange der theatergeschichte der vorshakespeareschen epoche. Daß er dabei natürlich eine fülle anderer, bereits von anderen, wenn auch zuweilen nicht in vollständiger oder ganz getreuer form veröffentlichter dokumente anführen mußte, kann keinen vorwurf bedeuten; doch widerspricht auch diese tatsache dem etwas großsprecherischen "*for the first time published*". Zur kritischen bearbeitung war auch die verwertung der fachliteratur nicht zu vermeiden — und dabei werden wir eines merkwürdig souveränen verfahrens gewahr. J. P. Collier wird zwar s. XI als gänzlich unverläßlich bezeichnet, aber seine auszüge aus rechnungsbüchern usf. werden doch s. 9[1], s. 11[1] ohne die geringste warnung zitiert; ja s. 12[3] wird auf eine von Collier zitierte bemerkung reflektiert, deren quelle W. nicht kennt, s. 119[1] Colliers behauptungen akzeptiert, ohne daß die betreffenden MSS. nachgeprüft zu sein scheinen. Wie stimmt das mit W.s stolzem grundsatze "*faithful to the records presented*" (s. XI) zusammen? Und warum schließt er — anscheinend mit voller absicht — alle deutschen arbeiten über die tudorbühne, in deren dokumente er selber ja einen tiefen einblick gewonnen hat, aus? Was Maaß (materialien z. kunde d. engl. dramas, XIX) über den streit zwischen hof- und stadtbehörden in theatersachen zu-

sammengestellt hat, wäre zu s. 127 f. immerhin der erwähnung wert gewesen. Und in sachen der höfischen maskenspiele übersieht W. das gewissenhafte werk von R. Brotanek (Wiener beitr. z. engl. phil. XV) gänzlich, obzwar nicht bloß viel seines materials daselbst früher gründlich verwertet ist, sondern auch gar manche für diese hofdichter nicht belanglose schlüsse längst gezogen sind: Brotanek weist ua. den titel *Abbot of Misrule* schon für 1489 nach, während W. seine belege erst mit 1492 beginnen läßt; in den »*Englischen maskenspielen*« ist s. 111[7] schon auf die Cawardensche korrespondenz in den *Loseley MSS.* hingewiesen worden, die auch W. s. 31[5] als wichtig erkennt; "*the maner of mes kelyng in Etaly*" für den dreikönigsabend 1512 hat Brotanek s. 67 f. bereits richtig als »einzig und allein auf das kostüm zu beziehen« erklärt, wovon W. s. 44 wieder nichts weiß; auch *Master Kornyche's* vielseitigkeit hat Brotanek (s. 77 f.) auf grund derselben dokumente wie W. vor diesem erkannt.

Nach alledem muß W.s wiederholungsreiche und sehr selbstbewußt breite darstellung mit einiger zurückhaltung aufgenommen werden. Ein zwist zwischen ihm und Feuillerat hat sich an diese publikation W.s und an die etwa ein halbes jahr früher erfolgte veröffentlichung *The Origin of Shakespeare's Blackfriars Theatre, Recent Discovery of Documents* durch A. Feuillerat (im *Jahrb. der deutschen Shakespeare-gesellschaft* 48. bd.) im *Athenäum* vom 9. 23. 30. Nov. 1912 und 4. Jänner 1913 angeschlossen, der für die beiden gelehrten wie für die öffentlichkeit nicht besonders erfreulich ist. Am peinlichsten ist hierbei wohl die lage der deutschen Shakespeare-gesellschaft, die in ihren beiden verschiedenen veröffentlichungen annähernd dieselben urkunden (den hauptstock der *Loseley MSS.* über den Farranthandel) abgedruckt hat, anstatt das rechtzeitig zu bemerken und zu verhindern.

Graz. A. Eichler.

George Saintsbury, *The English Novel.* (Channels of English Literature.) London, J. M. Dent & Sons. 1913. VI + 319 ss.

In der ganzen serie von handbüchern, betitelt "The Channels of English Literature", ist Saintsbury mit seinem beitrag *The English Novel* die verlockendste aufgabe zugefallen, denn England ist

nun einmal trotz Shakespeare und Burns nicht das klassische land des dramas oder der lyrik, sondern des romans. Gerade auf diesem gebiete, wo die fäden zwischen den einzelnen literaturen besonders häufig hinüber- und herüberfließen, mußte Saintsbury auch seine genugsam bekannte weite belesenheit zustatten kommen.

Der verfasser ist sich darüber klar, daß er mit seiner arbeit in wettbewerb tritt mit dem immer noch wertvollen, auch von ihm voll anerkannten werke Raleighs, das den gleichen titel trägt. Saintsburys aufgabe war insofern noch umfassender und reizvoller, als er den verlauf des englischen romans noch über Scott hinaus bis zum schluß des 19. jahrhunderts verfolgt. Beide werke ergänzen auch sonst einander in mancher hinsicht. Raleigh gibt eine eingehende, gleichmäßig vorwärtsschreitende studie, die in einem methodischen aufbau eine fülle geschickt ausgewählter tatsachen und urteile vermittelt, während Saintsbury, wie wir das von seinen andern schriften her gewöhnt sind, in buntem, oft gefälligem durcheinander urteile, lesefrüchte und tatsachen gibt und das methodische und gewichtige zugunsten des wirkungsvollen und geistreichen zurücktreten läßt. Infolgedessen wird bei ihm mehr der weite kreis derer, die sich für literatur überhaupt interessieren, auf seine kosten kommen als derer, die das gleiche feld beackern oder sonst imstande sind, sich ein eigenes urteil zu bilden. Über einzelheiten zu rechten, dürfte bei der ganzen anlage des werkes kaum angebracht sein. Wer sinn für selbstherrliche urteile und originelle schreibweise hat, wird seine freude an dem buche haben; für leser dieser gattung sei hier auf zwei charakteristische beispiele, das urteil über die geschwister Brontë und Meredith, verwiesen.

Freiburg i. B. Friedrich Brie.

R. P. Cowl, *The Theory of Poetry in England, its Development in Doctrines and Ideas from the sixteenth century to the nineteenth century.* Macmillan and Co., London 1914. XIV + 319 ss. Pr. 5 s. net.

Der titel dieses werks könnte falsche vorstellungen erwecken: es handelt sich nicht um eine zusammenhängende darstellung der geschichte der poetischen theorie in England, sondern um eine reichhaltige zusammenstellung von äußerungen englischer kritiker vom 16. bis 19. jahrhundert über diesen gegenstand. Der stoff

ist nach logischen und praktischen gesichtspunkten in folgende abschnitte gruppiert, die teilweise weiter in unterabschnitte geteilt werden: Theory of Poetic Creation, Poetry as an Imitative Art, The Rules, Imitation of Nature, External Nature, Imitation, Translation, Subject Matter, Style and Diction, Metre and Versification, Functions and Principles of Criticism, Aims of Poetry. In dem vorwort wird auf wenigen seiten eine flüchtige skizze der entwicklungsgeschichte der poetischen theorie in England entworfen. Das buch bietet eine recht brauchbare unterlage für vorlesungen und übungen über die geschichte der englischen poetik und kritik.

J. Hoops.

The Poems of John Donne. Edited from the old editions and numerous manuscripts, with Introductions and Commentary by Herbert J. C. Grierson. 2 vols. Oxford, Clarendon Press, 1912. 8°. XXIV + 474, CLIII + 276 pp. Pr. 18 s. net.

John Donne gehört zu den dichtern der englischen renaissance, die erst in den letzten jahrzehnten sozusagen neu entdeckt worden sind. Die erste, ziemlich unkritische und dilettantische, neuausgabe seiner gedichte erschien in den jahren 1872/73 von A. B. Grosart, eine zweite folgte nach einem von James Russell Lowell revidierten texte von prof. Ch. E. Norton in New York 1895, im folgenden jahre eine dritte von E. K. Chambers mit einer einleitung von prof. Saintsbury, und dieser folgt nun als vierte die zweibändige von prof. Grierson. Die prosaschriften Donnes sind außer einer seiner unbedeutendsten schriften *(Essays in Divinity,* ed. Jessopp 1855) überhaupt noch nicht in neudrucken zugänglich, weder die predigten noch die kleineren prosaschriften. Besonders mit bezug auf die letzteren, den »Pseudomartyr«, den »Biathanatos«, die direkt an Shaw und Wilde erinnernden zynisch-geistvollen »Paradoxe und probleme« ist das sehr schade, da sie ganz eigenartig sind und auf die stimmung der zeit viel licht werfen. Es wird sich auch für diese wohl in ruhigeren zeiten ein herausgeber finden.

Donnes gedichte sind, abgesehen von wenigen ausnahmen, an denen er selbst unbeteiligt war, erst nach seinem tode gedruckt worden. Sie zirkulierten, ähnlich wie Francis Meres das von Shakespeares »zuckersüßen sonetten« berichtet, handschriftlich unter seinen freunden. Erst nach seinem tode wurden sie gedruckt. Die erste ausgabe erschien zwei jahre nach seinem tode im jahre

1633, und dann folgten in ziemlich rascher folge bis 1669 noch sechs andere. Keinem dieser drucke kommt von vornherein eine besondere autorität zu. Wahrscheinlich haben Donnes freunde sie durchgesehen; aber auch das ist nur vermutung. Die unterschiede zwischen den einzelnen drucken sind ziemlich groß, nicht bloß mit bezug auf die form der einzelnen gedichte, sondern auch mit bezug auf das, was sie überhaupt bringen. Die späteren drucke enthalten über dreißig gedichte mehr als der erste.

Bei dieser verschiedenheit und dem fehlen einer sicheren autorität hat prof. Grierson außer den sieben älteren drucken noch zwanzig bis dreißig mss. seiner kritischen ausgabe zugrunde gelegt. Er ist zwar zu der überzeugung gelangt, daß der text von 1633 der beste ist, eine überzeugung, die von E. K. Chambers nicht geteilt wird (Mod. Language Review 9, 269 f.), aber er hat doch diesen nach den mss. korrigiert, wo es nötig schien, und noch mehr den text der gedichte, die nur in späteren drucken überliefert sind. Vor allen dingen gibt er den gesamten kritischen apparat und im zweiten bande eine genaue darlegung seiner kritischen methode sowie im kommentar in jedem einzelnen falle eine begründung der von ihm gewählten lesart. So hat also jeder alles zusammen, um sich selbst ein urteil zu bilden. Auch den kanon der dichtungen Donnes hat Grierson auf grund der einzelnen tatsachen und seiner genauen kenntnis des ganz eigenartigen stils Donnes kritisch gesichtet. Eine reihe von gedichten, die unter Donnes namen gehen, neun im ganzen, schreibt er auf grund eines zeugnisses von Ben Jonson und aus inneren gründen mit großer wahrscheinlichkeit einem freunde Ben Jonsons, Sir John Roe, zu, einem jungen lebemann oder 'man about town", wie man zu sagen pflegte, der ein echter typus des geistvollen, aber sittlich verlodderten renaissancemenschen ist. Andere werden anderen zugeteilt, und viele müssen, wie so manches in der damaligen literatur, zunächst herrenlos bleiben.

Der kommentar ist sehr gründlich und eingehend. Donnes denk- und ausdrucksweise zu erklären, ist meist recht schwer. Seine bilder und vergleiche sind aus allen gebieten des lebens und des denkens seiner zeit genommen, aus der jurisprudenz, politik, medizin, theologie, der geographie, naturwissenschaft, dem aberglauben in allen seinen mannigfaltigen zweigen, besonders aber der philosophie, dem platonismus wie der scholastik. Der herausgeber ist diesen beziehungen mit großem fleiße und scharfsinn

nachgegangen, zuweilen unter hinweis auf ähnliches in den predigten Donnes, die wohl auch manches zur erklärung liefern dürften. (Vgl. auch Evelyn M. Spearing, *Donne's Sermons and their Relation to his Poetry*. Mod. Language Rev. 7, 40). Daß hier noch zu tun übrig bleibt, ist selbstverständlich.

Endlich hat Grierson in einem einleitenden essay Donne als dichter unserem verständnis näher zu bringen gesucht. Er geht hier von Courthopes beurteilung in seiner geschichte der englischen poesie aus. Dieser, der ähnlich wie etwa Gervinus, die poesie vom standpunkte der nationalen entwicklung betrachtet, tut Donne unrecht, weil dieser eine absterbende weltanschauung vertritt, wie wir sagen würden, ein romantischer reaktionär ist. Grierson aber zeigt, daß er ein echter, wahrer und vor allem persönlicher dichter ist, dessen dichtungen demjenigen, der durch die scholastische einkleidung und das metaphysische beiwerk durchzudringen vermag, auch heute noch lebendig sind.

Berlin, Juni 1915. Phil. Aronstein.

The Relations of Latin and English as living Languages in England during the Age of Milton. By Welson T. Myers, Adjunct professor of English Literature in the University of Virginia. Ruebush-Elkins Co., Dayton, Virginia, U. S. A.

The author of this dissertation informs us that he originally intended to examine the stylistic effects of Latin upon English as recorded in English seventeenth century literature: but that he found it necessary to direct his examination in the first place to the study and use of Latin itself in England. No doubt it was necessary; but perhaps there may be some regret felt that the dissertation, as it appears, stops short altogether of the original intention. As it stands, it consists merely of a survey of the chief works, Milton's and others, actually written in Latin but published in England. The major part of this is not new; and though it is put together in a workmanlike fashion, and may be useful to persons who are not already acquainted with its substance, it does not constitute, even in the most charitable sense, a very original contribution to literature. Now the examination at first intended would have been, so far as the present writer knows, quite original in English: and, if well done, it could hardly have failed to be of the greatest interest and value.

Attention is only just being directed in England to the possible effects of Latin rhythm etc. on the composition of English books prior to the seventeenth century; the wider and more important question of its influence, on the plain as well as the ornate style of the seventeenth itself, has hitherto only been touched with occasional reference to special points in individual authors. It may be ungracious to receive with only a tepid welcome, these *Prolegomena* of Dr. Myers. But we may hope that he will not allow them to share the too common fate of prolegomena, and to remain without their proper sequel of a main body of work.

Edinburgh. George Saintsbury.

Robert Poscher. *Andrew Marvells poetische werke.* (Wiener beiträge zur englischen philologie, herausgegeben von J. Schipper, bd. 28.) Wien und Leipzig, Braumüller, 1908. XII + 157 ss. Pr. M. 5.

Der größere teil der vorliegenden monographie über Andrew Marvell ist seinem leben und seinen werken gewidmet. Über das leben des dichters kann Poscher nichts anderes berichten als das, was bis jetzt schon bekannt war. Es ist aber nicht ausgeschlossen, daß die unerschöpfliche fundgrube des Record Office dokumente liefern könnte, die interessante angaben enthalten über die willensäußerungen eines mannes, der neben Milton lateinischer sekretär und später aktiv sich beteiligender politiker war. Auch über die Cambridger zeit, die Marvell am Trinity College verbrachte, könnten vielleicht noch tatsachen ans licht befördert werden. Ich hätte es zb. gerne gesehen, wenn der verfasser wenigstens einige angaben über den geist, der damals in Cambridge herrschte, über die richtung, die in den klassischen studien der damaligen zeit die oberhand gewann, einige angaben gemacht hätte. Darüber ist jetzt ziemlich viel material vorhanden. Man vergleiche zb., was Floris Delattre in seinem buch über Marvells zeitgenossen Herrick in dem kapitel, das die Cambridger zeit behandelt, uns berichten kann, und wie er dazu gekommen ist, uns das berichten zu können. Doch mag zu Poschers entschuldigung vorgebracht werden, daß derartige untersuchungen nicht nur schwierig, sondern auch zeitraubend sind und einem doktoranden nicht wohl als pflicht überbunden werden können. Bei den werken geht Poscher chronologisch vor und gibt eine

inhaltsangabe nach der andern, an die er einige kritische bemerkungen knüpft. Wollen wir uns rasch über den inhalt eines gedichtes Marvells orientieren, so können wir dies jetzt bequem bei Poscher tun. Dieser teil seiner monographie ist ungefähr so angelegt wie die seit einiger zeit erscheinenden bequemen handbücher über zeitgenössische dichter, wie Hardy und Kipling, die unter einem stichwort inhaltsangaben einzelner romane bringen. Es ist bedauerlich, daß Poscher einen derartigen plan verfolgt hat; denn die lektüre dieses ersten teiles ist geradezu unerträglich. Leider hat der verfasser das schon erwähnte glänzende buch Delattres noch nicht benutzen können. Dort hätte er einen darstellungsplan gefunden, der nachahmung verdient. Das motivisch gemeinsame und ähnliche wird jeweilen zusammengefaßt, so daß sich einzelne große gruppen von inspirationsquellen ergeben, die man kaum nun allen seiten kritisch beleuchten kann[1]). Damit soll natürlich nicht gesagt sein, daß man nicht auch chronologisch vorgehen und einzelne gedichte ausführlicher darstellen dürfe. Diesen weg hat zb. Köppel in seinen drei vorteilhaft bekannten monographien über Tennyson, Byron und Robert Browning durchgehends eingeschlagen; aber hier werden an das darstellungsvermögen eines verfassers viel größere ansprüche gestellt, und der plan kann glücklich nur dann durchgeführt werden, wenn auch über das leben des dichters genügend material vorliegt. Delattre hätte auch in anderm sinne Poscher vorbildlich sein können, nämlich in der eigentlichen kritik, in der ziehung der bilanz, in der beleuchtung, die der dichter erfährt, wenn wir ihn in seine zeit hineinstellen, in die glieder der vorgänger, zeitgenossen und nachfolger einreihen. Das versucht der verfasser in seinem zweiten systematischen teile. Hier sind die abschnitte über die metrik, über ton und stilmittel, sprache und grammatik durchaus brauchbar. Der erste, »literarhistorische stellung« überschriebene abschnitt aber ist bis auf die beurteilung Marvells als satiriker als verfehlt zu bezeichnen. Hier gebricht es Poscher am gesunden und sichern urteil. Man hat beim besten willen nicht den eindruck, daß der verfasser von der entwicklung der englischen lyrik von den Elisabethanern bis zu den kavalieren eine richtige vorstellung hat. Auf

[1]) Bei Delattre finden wir zb.: Le roi et la cour. Les amis. Les paysans du Devonshire. Herrick sur lui-même. Les femmes et l'amour. Le pittoresque feminin. Le pastoralisme. La vie rurale. Folck-lore et fairy-lore usw.

einer halben seite spricht er von den kavalieren, auf einer halben seite von der schäferdichtung. Hier wäre doch ein eingehen in die materie am platze gewesen. Dabei schöpft Poscher seine kenntnis in erster linie aus Bleibtreus literaturgeschichte! Lassen wir doch Bleibtreu, der alle Anglisten von fach so schnöde und verächtlich behandelt, ruhig beiseite! Wir dürfen sicher sein, daß er die englische renaissancelyrik nicht mit der nötigen vertiefung und dem richtigen verständnis durchgearbeitet hat. Heute können wir aus den entsprechenden kapiteln der *Cambridge History of English Literature* und aus dem vortrefflichen buche Reeds: *The English Lyrical Poetry* (Oxford 1910), das mit großer sachkenntnis und feinem urteil geschrieben ist, den richtigen überblick über die englische lyrik des 16. und 17. jahrhunderts gewinnen. Aber auch Poscher hätten schon zahlreiche gute führer (Jusserand, Schelling, Mackay usw.) zur verfügung gestanden. Was er über Marvells anleihe bei den alten zu sagen weiß, ist sehr mager. Ich bin, nach der reichlichen ernte zu schließen, die Delattre in dem entsprechenden kapitel seiner Herrickmonographie eingebracht hat, überzeugt, daß hier noch vieles unbeachtet geblieben ist. Doch ist diese lücke noch verzeihlich, weil sie nur durch eine geschickte verwendung von lesefrüchten langjähriger erfahrung ausgefüllt werden kann. Anders steht es mit Poschers beurteilung von Marvells stellung zu Donne. Der verfasser fand darüber andeutungen bei Grosart, dem herausgeber von Marvells gedichten, und in dem artikel des D. N. B., und nun geht sein ganzes bestreben darauf aus, diese zusammenstellung von Donne und Marvell mit größter bestimmtheit als unrichtig zu erweisen. Dabei stellt sich aber heraus, daß sich Poscher über Donnes eigenart durchaus nicht klar ist. Was er s. 121 über Donne aussagt, gehört zum schwächsten, das ich in der literarischen kritik je gelesen habe. Ganz naiv wird aber Poscher, wenn er auf derselben seite behauptet, Donne sei ja gar kein großer dichter gewesen. (Deshalb könne doch der viel größere Marvell nicht sein schüler sein)[1]. Bitte! Donne selber und die umfängliche Donne-literatur studieren, bevor man etwas derartiges behauptet! Eine schule Donne-Cowley, sagt uns Poscher weiter, habe es überhaupt nie gegeben. Diese schule sei einfach

---

[1]) Das in klammern gesetzte wird zwar nicht ausgesprochen, wird uns aber zu verstehen gegeben.

die pastorale richtung, der jeder dichterische zeitgenosse angehörte usw. Nun brauchen wir uns über das wort »schule« nicht zu streiten. So viel aber ist sicher, daß jetzt allgemein erkannt ist, daß der einfluß Donnes auf die ihm folgende lyrik ein geradezu gewaltiger ist [1]). Am ende des 16. jahrhunderts erlahmt die Petrarcamanier in der englischen lyrik, und zwei neue richtungen entstehen: Ben Jonson und Donne. Beide haben den realistischen zug gemeinsam. Die lyrik wird wieder lebensgetreuer. Jonson holt sich einen natürlich-realistischen, aber fast ausschließlich epikuräischen zug bei Anakreon, Catullus und vor allen dingen Horaz und bleibt auch in der form der klassischen strenge treu; Donne aber holt sich das realistische in der tiefe seines eigenen, mächtigen empfindens und stellt sich in der form sein eigenes gesetz auf. Das konventionelle gilt ihm nichts mehr. In gedanken und form soll neue kraft sich durchbrechen. Diese neue kühne form macht seinen '*wit*' aus. Damit war er aber leider nicht zufrieden. Mit gelehrter raffiniertheit [2]) unterschob er gerne seinen realen gefühlen eine mystische, transzendentale bedeutung. Es entstand ein transzendentaler realismus, den Dr. Johnson mit dem unglücklich gewählten ausdruck *metaphysical wit* belegt hat. Diese kühne transzendentale maniriertheit haftet aber nicht allen gedichten Donnes an, der sogar gelegentlich in der alten Petrarcamanier befangen bleibt [3]). Nun stellt man gewöhnlich Herrick als nachfolger Ben Jonsons, Marvell als nachfolger Donnes hin. Das letztere tut bestimmt, auf grund wohlerwogener tatsachen, Reed wieder in seinem buche. Dagegen mag Poscher lange einwenden, daß, statistisch betrachtet, Marvell mehr schäfergedichte geschrieben

[1]) Am kräftigsten betont dies vielleicht Grierson in der Cambridge Hist. of Engl. Lit. IV, 196 ff. Vgl. auch Griersons einleitung zu *The Poems of John Donne* in Bd. 2, Oxford 1912. — Moorman ist in seinem buche über Herrick über diesen punkt ebenfalls sehr deutlich. — Ebenso Reed in seinem erwähnten buche.

[2]) Poscher s. 121 berührt diesen punkt ganz schwach, wenn er Hazlitt zitiert, daß »Donne gelehrsamkeit für poesie hielt«. Das ist aber nicht der ganze Donne. S. 122 sagt uns Poscher dann wieder im gegensatz dazu, daß Donnes lyrik viel sinnlicher und nackter sei usw. Poscher hat die beiden gegensätze nicht vereinigen können.

[3]) Ebenso sehen wir, daß auch das pastorale element in der damaligen dichtung durchaus nicht ausgestorben ist, sondern in kurzen und langen lyrischen gedichten weiterlebt, zt. allerdings auch in Marvell. In dieser hinsicht liegt er Donne fern. Aber die neue note in der zeitgenössischen und Marvellschen dichtung ist nicht das pastorale.

habe als irgend etwas anderes — wenn wir, was wir überhaupt tun müssen, die satiren hier ganz gesondert betrachten —, und daß das rein konventionelle und die *concetti* hier vorherrschen. Aber der springende punkt ist eben, daß gerade in den schönsten gedichten das pastorale und konventionelle abgestreift und ein persönlicher, freier ton laut wird, der uns an Donne (nicht an Ben Jonson) erinnert. Der geist Donnes zeigt sich in Marvells besten augenblicken! Ganz fein fühlt dies Charles Lamb heraus, wenn er von der '*witty delicacy*' Marvells spricht. Auf die motive, wie Poscher meint, kommt es nicht an. Donne mag diese, Marvell jene motive verwenden, aber die art der verwendung ist bei beiden ähnlich. Um das einzusehen, müssen wir aber nicht die gedichte *The Coronet* (von Marvell) und *La Corona* (von Donne) miteinander vergleichen, wie Poscher auf den unglücklichen gedanken, dies zu tun, verfallen ist, weil hier dasselbe thema vorliegt. Nehmen wir Marvells gedicht *To his Coy Mistress*, dann hören wir die starke, kräftige empfindung, die dem leben entnommen ist, wie bei Donne, die wir auch in Marvells patriotischen oden, die er nicht Donne nachahmen konnte, wiederfinden. Und betrachten wir zeilen wie *It* (i. e. *My love*) *was begotten by Despair, Upon Impossibility*, dann erkennen wir die kühne, nicht konventionelle maniriertheit und zugleich den '*metaphysical wit*' Donnes. Bedauerlich ist es, daß Marvell der lyrik nicht treu blieb, sich von ihr abwandte und satiriker wurde. Wäre er in der von ihm eingeschlagenen richtung weitergeschritten, so hätte er sich wie Herrick von der alten konventionellen schule vollständig losgerissen und wäre für Donne das geworden, was Herrick für Jonson geworden ist. In diesem sinne ist Marvells zusammenstellung [1]) mit Donne aufzufassen. Aber auch in der rein pastoralen dichtung ist Marvell nicht durchgehend so konventionell, wie Poscher betont. Seine landschaften sind meistens nicht phantastisch, sondern wirklich.

Ja, sein lebendiges naturgefühl erinnert geradezu an Wordsworth und verbindet ihn mit einem zeitgenössischen, etwas ältern dichter, den Poscher nicht ein einziges mal erwähnt, mit Robert Herrick. Ein vergleich Marvells als lyriker mit Herrick — wir vergleichen dichter miteinander nicht immer, um einflüsse zu erkennen, sondern um den wert eines dichters abzuwägen! — wäre

[1]) Zusammenstellung und vergleichung! Die behauptung, Marvell sei der »folgsame« und eifrige »schüler« Donnes, ist nie aufgestellt worden.

sehr interessant und fördernd gewesen[1]). Dabei hätte Poscher über die entwicklung der naturbetrachtung bei den englischen dichtern in anknüpfung an Moormans *The Interpretation of Nature in English Poetry from Beowulf to Shakespeare* etwas sagen sollen.

Einzelheiten: S. 35. Über Theokrit in der englischen literatur vgl. jetzt: R. T. Kerlin, *Theocritos in English Literature*, Lynchburg, Virginia 1910.

S. 41 zu dem motiv: »Pflücket die rose, eh' sie verblüht.« Dies geht auf Ausonius zurück: *Collige, virgo, rosas, dum flos novus, et nova pubes, Et memor esto ævum sic properare tuum.* Vgl. bezüglich der häufigen behandlung des motivs bei Engländern Delattre aao. s. 419.

S. 53. *The Fair Singer.* Über dieses ebenfalls häufige motiv vgl. Delattre aao. s. 259.

S. 59. Über den vers »im dunkeln laub die goldorangen glühn« bei frühern Engländern vgl. jetzt Otto Ritter, Lesefrüchte in der festschrift für Viëtor 1910, s. 126.

S. 69. Über die verspottung der Holländer in der engl. literatur vor Marvell vgl. das spottlied *Rutterkyn is come vnto our towne* in Flügels lesebuch 147, und vgl. Flügels anmerkung s. 437.

Zum schluß ein wort der entschuldigung an den verfasser! Ich kann ihm versichern, daß nicht die lust am polemisieren mich veranlaßt hat, kritik an seiner arbeit zu üben. Ich habe nur das vorgebracht, was ich als richtig empfunden habe, und ich würde meine pflicht als referent nicht erfüllt haben, wenn ich nur uneingeschränktes lob gespendet und die mir aufsteigenden bedenken verschwiegen hätte. Eine eingehende, mehrjährige beschäftigung mit der englischen lyrik des 16. und 17. jahrhunderts würde den verfasser von der richtigkeit meiner einwände überzeugen. Als trost kann ich ihm zurufen: »Eine monographie über Marvell gelingt nicht beim ersten wurf.«

St. Gallen. Bernhard Fehr.

Samuel C. Chew, *The Dramas of Lord Byron. A Critical Study.* (Hesperia; ergänzungsreihe: Schriften zur engl. philologie, 3. heft.) Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1915. Baltimore, The Johns Hopkins Press. 182 ss. Pr. M. 6,—, geb. M. 6,80.

Die selbständige kritik in diesem buche beschränkt sich zum größten teile auf die einleitenden kapitel und appendix I., während

---

[1]) Diesen vergleich hat jetzt unternommen Anna v. d. Heide in ihrer arbeit *Das naturgefühl in der englischen dichtung im zeitalter Miltons.* Anglistische forschungen 45, Heidelberg 1915. In dieser arbeit finde ich übrigens fast alle meine obigen ausführungen bestätigt. Vgl. besonders s. 129.

im übrigen, bei der analyse der dramen, zumeist deutsche einzel arbeiten zugrunde liegen, welche der verf. auch in den *Engl. stud.* genauer verfolgt hat. In den ersten kapiteln wird Byrons verhältnis zum zeitgenössischen drama und dieses selbst in bezug auf seine stellung zu Shakespeare untersucht. Besonders beachtenswert ist die hier zum ersten male unternommene untersuchung über den technischen aufbau von sämtlichen dramen B.s nach G. Freytag u. a., was in bezug auf die geschichtlichen dramen schon von F. v. Westenholz angebahnt worden war. — Das, was der verf. diesem seinen vorgänger und anderen (zb. E. Koelbing) verdankt, kommt freilich oft nur in merkwürdiger verschleierung zur geltung, und die einwände, die Chew bei anderen feststellungen macht, sind nicht immer stichhaltig. Auch nimmt er gelegentlich etwas für sich in anspruch, was er bei anderen fand (so über *The Prayer of Nature* [s. 132. 159]), und ist in seinen ansichten und urteilen manchmal nicht ganz sicher (zb. auch die Edgcumbetheorie betr., s. 69 ff.). Besonders schwächlich sind in dieser hinsicht die betrachtungen über *The Substance of the Plays* (s. 149 ff.). Die weltanschauung Byrons ist nicht zu ihrem recht gekommen, da Chew in merkwürdiger weise Gerards buch *Byron Re-studied in his Dramas* und andere einschlägige werke beiseite gelassen hat. Das buch ist also von unterschiedlichem wert, enthält aber doch auch gelegentlich, zb. im kapitel *Manfred*, manche glückliche bemerkung, so daß es als eine, wenn auch lückenhafte, zusammenfassung mit dem guten willen, selbständig zu urteilen und neues zu bieten, der beachtung empfohlen werden mag. Besonders ist dies in bezug auf das aufspüren der *Byronic notes* in den dramen der fall; nur sind sie eben zu einseitig gefaßt und nicht übersichtlich gruppiert. Auf mehrere richtigstellungen in bezug auf B.s *Poetry*, ed. E. H. Coleridge, mag ausdrücklich hingewiesen werden: solche berichtigungen mehren sich.

Straßburg. M. Eimer.

Tennyson, *Poems published in 1842.* London, Henry Frowde, 1912. Pr. 2 s. 6 d. net.

Dies ist ein sehr willkommener wortgetreuer abdruck der zweibändigen ausgabe von Tennysons dichtungen aus dem jahr 1842, in welcher die besten der jugendgedichte von 1830 und 1832, meist in gründlich revidierter form, mit den zwischen 1832 und 1842 neu entstandenen gedichten vereinigt waren. Der

herausgeber hat die längeren gedichte mit zeilenzählung versehen, was nur angenehm sein kann; auch dagegen, daß "a few trifling errors of spelling, punctuation, and numeration" stillschweigend verbessert worden sind, wird niemand etwas einzuwenden haben; nur wäre es wünschenswert gewesen, wenn diese änderungen im vorwort zusammengestellt worden wären, um dem leser nicht das gefühl zu nehmen, daß er sich auf die ausgabe als eine wort- und buchstabengetreue unbedingt verlassen kann.

Es ist erfreulich, daß die wichtige ausgabe von 1842, welche die grundlage für Tennysons ruhm wurde, nun in billigem neudruck weiteren kreisen zugänglich ist. Dankenswert wäre aber auch ein wiederabdruck der jugendgedichte von 1830 und 1832 in der ursprünglichen fassung, die Wilson und Lockhart den anlaß zu ihren berüchtigten kritiken gaben. J. Hoops.

Holbrook Jackson, *The Eighteen Nineties: A Review of Art and Ideas at the Close of the Nineteenth Century.* With 24 Illustrations. London, Grant Richards Ltd., 1913. Pr. 12/6 net.

Mr. Holbrook Jackson's new volume will be found a valuable addition to the steadily increasing and already quite imposing number of books dealing with the art and letters of that fascinating decade, "The Yellow Nineties", — that is to say, the various movements and developments, Symbolism, Decadence, the Celtic Revival, and so on, initiated or fostered by men like Wilde, Beardsley, A. Symons, Yeats, G. Moore, Gissing, Wells, Shaw, and others. It may at once be said that this is certainly one of the most illuminating works that have appeared on the subject, displaying, as it does, in his treatment of the material, the author's fine critical discernment and wide reading. It is evident that Mr. H. J. has conceived and written his book in a thoroughly appreciative vein, and that his judgments have not been biassed, one way or the other, by any undue vehemence of literary partisanship; and it is pleasant to note that even in his estimate of those phenomena with which he does not feel himself entirely in sympathy, he passes his strictures with a wise moderation of phrase.

In two introductory chapters, entitled "Fin de Siècle — 1890—1900" and "Personalities and Tendencies", the author attempts to define and to analyse, in its leading aspects, the aesthetic activity of the period he has studied, and presents

a list of writers and artists that seems practically exhaustive[1]. Next follows a chapter on "The Decadence", — the movement centring around Oscar Wilde and Aubrey Beardsley. The affiliation of this movement to continental, chiefly French, sources, and the extraordinary liveliness of energy and versatility of intellect bound up with its artistic aims, are equally insisted upon. The assertion that Pater's *Renaissance* was "not at all decadent" will strike some readers as highly contentious. I also believe he is wrong in implying that the French book referred to in a well-known passage in *Dorian Gray*, as having exercised such a fatal influence upon the hero, was meant by its author to be M. Huysman's *A Rebours*. I think I may quote here a statement in a letter to myself from one of Wilde's intimate friends that affects the question: — "The French book in *Dorian Gray* is quite an imaginary one. Wilde was always being asked about it and used to concoct titles of books to mystify people." — The author now passes on to a comprehensive and, on the whole, very satisfactory account of the personality and work of Oscar Wilde, "that great literary figure of the decadence in England." He points out, in justification of Wilde as against the Wilde who used to say, and was frequently misunderstood in so saying, that he "had put his genius into his life, and into his writings his talent only," that "the worthier part" of the man "often, and more often in his last phase, was reserved for his books." He helps us to realize more fully what Wilde aimed at as an aesthetic critic, and what constituted the vital part of his message, by inviting us to consider *Intentions* as "an attempt to push Gautier's idea of art for arts sake, and Whistler's idea of art as Nature's exemplar, to their logical conclusions," and his philosophy, generally, as "an attempt to prove that personality, even though it destroy itself, should be the final work of art." A few inexactitudes of detail, due, no doubt, to oversight, may be noted in passing. Mr. H. J. writes (p. 89): — "Essays like "The Truth of Masks" and "Shakespeare and Stage Costume" appeared in the pages of *The Nineteenth Century* in 1885 . . ." This will lead the reader to suppose that the above are two different essays, whereas, in fact, they are one and the same, published with different titles. On the same page, after enumerating

[1]) A complete index adds considerably to the value of the book as a work of reference.

certain stories and essays by Wilde, he writes: — "Several of the above-named essays and tales went to the making of two of his most important books, *The* [sic] *House of Pomegranates* and *Intentions* . . ." Not one of the tales mentioned, however, was included in *A House of Pomegranates*. To speak of "the repentant sincerity" (p. 98) of *De Profundis* seems to me, to say the least of it, a somewhat curious way of characterizing that work. For it must be admitted that, wide as is the range of feelings reflected in the pages of *De Profundis*, it does not embrace any of those we are entitled, in ordinary parlance, to associate with the word "repentance". It is true that Wilde says: — "I must say to myself that I ruined myself . . . This pitiless indictment I bring without pity against myself." And elsewhere: — ". . . now and then I have moments of submission and acceptance." But he says also: — "to regret one's own experiences is to arrest one's own development" and, — "I don't regret for a single moment having lived for pleasure." We may, then, safely affirm that whatever sentiments of regret he may have entertained with regard to his former way of living, referred solely to his lack of consistency, at a decisive juncture of his life, in carrying out his individualistic philosophy. His own words are express and clear in this respect: — "The one disgraceful, unpardonable, and to all time contemptible action of my life was to allow myself to appeal to society for help and protection."

The three following chapters are devoted to Beardsley (yet another "corner-stone of the Temple of the Perverse"), to "The New Dandyism" (where Wilde's indebtedness to Whistler is further dwelt upon), and to that urbane essay-writer and keen satirist, the "incomparable" Max Beerbohm. One of the most attractive chapters in Mr. H. J.'s book is the one in which he deals with the literary style of the men of the Nineties, the distinguishing features of which are analysed with considerable subtlety. After paying homage to Wilde's extraordinary versatility in the handling of language, Mr. H. J., in a passage where his full knowledge of these matters is seen to advantage, says: — ". . . in the main the most novel literary accessory of the Nineties was surprise, in the form of paradox, or often little more than verbal. In the latter case it found expression in the use of strange words, the result of resurrections from old books or from scientific and technical sources, the jargon of special sections of humanity, and the

slang of the streets. French words and phrases were also in great demand." etc. (By the way, I do not think the author is right in stating [p. 168] that the phrases "nacre-coloured air," "apricot-coloured light," "rose-coloured joy," "crocus-coloured robe," "sulphur-coloured roses" are "common throughout his [Wilde's] works." Formations of a similar pattern, as everyone knows, are frequent enough in Wilde, but I am not aware that any one of the expressions quoted occurs more than once). — The chapter headed "The Discovery of the Celt" gives a summary of the events that went to make up what is generally known as the Celtic Revival, while in yet two other chapters we are offered sympathetic estimates of those unfortunate men of genius: Francis Thompson and John Davidson. These poets being comparatively little known outside their own country, continental readers will no doubt take the more interest in the pages dealing with the man who, more perhaps than anyone else, has come to stand, in the opinion of the great European public, as the most prominent figure in contemporary British literature, — Mr. Bernard Shaw. Mr. Shaw will have hardly anything to complain of at the hands of his latest critic. Mr. H. J. speaks indeed of the "high" purpose of Mr. Shaw's teaching, of "the freshness of his gospel," coupling his name with the great names of Tolstoy and Ibsen, who, like him, had the gift of forming a synthetic apprehension of life. Probably, he argues, "few more earnest and essentially religious men ever existed" than Mr. Shaw, who, as a critic, "has made it possible for all who desire to do so to look at life in their own way, and in doing so to surround their egoism with a margin of sweet tolerance . . ." And yet all those who are instinctively averse to the spirit of Shavianism, although they may be quite willing to acknowledge Mr. Shaw's intellectual vigour and to admire his clever word-fencing, will have no hesitation in subscribing to these words of Mr. H. J.'s, in which he states the essential shortcomings of Mr. Shaw's work, — its want of delicacy and artistic refinement: — ". . . Bernard Shaw is an apostle to the Middle Class, as, indeed, he is a product of that class. He displays all its characteristics in his personality and his art, what are called his eccentricities of thought and expression being often little more than advertisements of his own respectability. Puritanical, economical, methodical, deeply conscious of responsibility and a sound man of affairs, he sums up in his own personality all the virtues of

the class satirised by Ibsen in *The Pillars of Society*. . . . even his dialectic is bourgeois from its nicest subtleties to its most outrageous explosions . . . As a Socialist he invariably appeals to the bourgeois instinct of self-interest; and much of his philosophy is a modern variation of the bourgeois ideals of self-help and self-reliance — namely, self-assertion." etc.

The author next passes in review several important specimens of the fiction of the period, including, to cite a few names only, the later work of Mr. Hardy, Mr. Zangwill's studies of Jewish life, the romances and novels of Mr. J. M. Barrie, Mr. George Moore, Mr. Maurice Hewlett, Mr. Joseph Conrad, Mr. H. G. Wells, and, more particularly, Mr. Kipling. Finally, in the four remaining chapters, he gives an interesting account of the Arts and Crafts movement (Morris, Mr. Walter Crane, etc.), the revival of artistic book-printing (Morris, Mr. Charles Ricketts, and others), British impressionist painting, book decoration, and black and white drawing. —

Let it be added, lastly, that Mr. H. J. writes in a cultured and lucid style, and that his book contains not a few passages of really brilliant prose. He has the happy knack of often finding a phrase that expresses much in a few words, as when he says that, "Dandy of intellect, dandy of manners, dandy of dress, Oscar Wilde strutted through the first half of the Nineties and staggered through the last." I should, however, like to point out one slip: — "Even the reputed prevalence of perversions like homosexuality were [sic] more or less exaggerated . . ." (p. 137), which shows that even the best writers may be caught tripping.

Gothenburg. Ernst Bendz.

Stuart Mason, *Bibliography of Oscar Wilde*. With a Note by Robert Ross. Illustrated. London, T. Werner Laurie Ltd. 1914. Price 25 sh. net.

The appearance of this *Bibliography*, which has been known to be in preparation for some years, will be acclaimed with sincere satisfaction by those numerous admirers of Wilde who are at the same time book-lovers, and who, to find their way in, and keep pace with, the stream of editions and reprints, authorized or pirated, British and American, and rapidly succeeding each other since the death of the poet, have been mostly confined to the

not always reliable or disinterested information supplied by the booksellers' catalogues, on, in the case of a very few works, to the special bibliographies compiled by Mr. Walter Ledger *(Salomé)* and by Mr. Stuart Mason himself. For the writer who chooses to conceal his identity under the *nom de plume* of Stuart Mason has made himself known by previous publications of considerable interest to the collector and specialist. In *Art and Morality* (1907, new ed. 1912), an account of the press discussion following upon the appearance of *Dorian Gray*, he gave a comprehensive bibliography of that novel, while to his adaptation of M. Gide's study of Wilde (1905) is appended a bibliographical list of the poet's works. And in 1907 he issued a bibliography of Wilde's poems, which is now out of print. With the completion of what will, no doubt, remain his *magnum opus* Mr. S. M. has excelled, not merely his own previous endeavours in the same line, but every similar attempt on behalf of any other Victorian author, none of the compilations of Messrs. W. M. Rossetti, W. F. Prideaux, R. H. Shepherd, Th. B. Smart, and others, approaching this in point of either exhaustiveness or readability.

The stately volume now before us, imposing through its bulk and made attractive by more than a hundred reproductions of title-pages, manuscripts, etc., is the outcome of ten years unflagging enthusiasm and patient investigation. Comprising no less than 695 articles, it would seem to contain practically everything that can be known about Wilde's writings, from a bibliographical point of view, — with the exception of translations and American unauthorized editions, which, as the author points out, would have necessitated by themselves alone a volume equal in size to the present one. (For the same reason he has wisely refrained from attempting to work out a complete list of the many anthologies giving reprints of Wilde's poems, as of the hundreds of books, essays, articles, etc., in almost every European language, dealing with Wilde.) Mr. S. M.'s book is, however, by no means a manual on the well-known dryasdust and matter-of-fact pattern, with little else but collations of books and the usual *fatras* of technical details, indispensable, no doubt, to the book-buyer and the amateur, but even to these of a very limited and special interest. Although meant chiefly for a book of reference, it appeals to a much wider sphere of readers than that of the mere collector. Even those lovers of Wilde who are not collectors will find in it a surprising

amount of striking information concerning his literary career and his writings, in the shape of letters, anecdotes, extracts from press criticisms, quotations from books and articles, etc., part of this material, which constitutes a distinctive feature of the work, being now published for the first time, and obtainable nowhere else.

The First Part embraces "Periodical Publications". Not less than six articles, published anonymously in the *Court and Society Review*, are here reprinted for the first time, one being a very humorous and funny disquisition on "The American Man", reminding one, in its note of playful banter and good-natured irony, of things like "Impressions of America" or "London Models". An anonymous letter relating to Swinburne (the authorship has not, however, been definitely ascertained), and an equally anonymous article on Browning, both reprinted from the *Pall Mall Gazette* (1886 and 1887), are noteworthy inasmuch as they show that Wilde no longer felt himself in intimate sympathy with those poets, to both of whom, and to Swinburne in particular, he owed a good deal. Very entertaining reading are the pages bestowed upon a little book with the remarkable fortunes of which Wilde's name is curiously associated: *Rose Leaf and Apple Leaf*, a volume of poetry by Rennell Rodd, which Wilde had reprinted (from a London ed. of '81) in 1882 by J. M. Stoddart & Co., Philadelphia, together with an Introduction by himself, — "L'Envoy". Two editions were issued, an ordinary one and an *édition de luxe*, conspicuous for the artistie oddity of their get-up. This book, from such adventitious reasons rather, it would seem, than on account of whatever intrinsic merits it may boast, has become quite a rarity, copies when met with fetching very high prices. As for Wilde's Introduction, it is perhaps fair to say that, if signed by anybody else, it would probably never have attracted much notice. Like most of his earlier prose, it betrays all manner of undigested influences: Keats, Swinburne, Ruskin, Pater, etc., crudely opposing each other, or entering into various quaint and impossible amalgamations. ". . . autumn coming with its choirless woods and odorous decay and ruined loveliness, Love lying dead." This is pretty, but it hardly prognosticates the *coup de griffe* of the master-writer to come.

Part II deals with "Works issued in Book Form". Considerable space is assigned to the account of *Vera: or, the Nihilists*, that early failure of a dramatist who, some ten years later, was

to achieve the greatest stage triumph in England since the days of Sheridan. A series of letters exchanged between Wilde and Marie Prescott (the actress who created the title-rôle, in 1883), and which may be said to contain the whole history of the play, are quoted, together with some newspaper criticisms relating to its first performance. The author next passes on to describe the various editions of Wilde's famous *Poems*, the first edition of which was published in 1881 by Bogue and is now becoming quite scarce. A detailed examination of the text of these poems, giving variant lines and stanzas for a great many of them, adds materially to the interest of this article. Dealing with *A House of Pomegranates*, the author quotes in full two letters addressed by Wilde to the Editors of the *Speaker* and the *Pall Mall Gazette*, in reply to criticisms that appeared in these papers. The letters, with their exquisite phrasing and inimitable accent of polite contempt, will convey an idea of Wilde's attitude towards assailants in the Press, — when he chose not to ignore them altogether. "A thing in Nature", he remarks in one of them, "becomes much lovelier if it reminds us of a thing in Art, but a thing in Art gains no real beauty through reminding us of a thing in Nature". You remember that paradoxical contention of his, in "The Decay of Lying," — viz. that Nature tries to imitate the effects of landscape painting? — To the article on *Salomé* a note is added containing the reprint of an interview with Wilde at the time that play was being rehearsed in London by Mme. Bernhardt. It was during the course of this interview that Wilde, exasperated by the impending prohibition of the performance of his drama by the Censor, announced his intention to settle in France and to become a naturalized Frenchman, — a threat that caused much hilarity in the Press and inspired some amusing cartoons in the comic papers. — The facts relating to the publication of the *Ballad of Reading Gaol* are set forth at some length, and illustrated by quite an amount of correspondence on the subject between Wilde and Leonard Smithers, the publisher [1]), who, by the way, seems to have been responsible for most of the pirated editions of Wilde's works. Wilde's letters sound a broken-hearted note and afford an insight into the financial embarrassments and dejection of mind in

[1]) A note on this remarkable character, yet another pathetic figure of the Nineties, will be found in L. C. Ingleby's *Oscar Wilde: Some Reminiscences* [1912].

which he was dragging on his existence in "this world of injustice, worry and annoyance". The following passage is of singular interest, as expressing what was very likely his own private opinion of a work that many are agreed in considering his finest achievement: "I should not like to die", he writes, "without seeing my poem as good as I can make a poem, whose subject is all wrong and whose treatment too personal." It will be gathered from this that, if the Ballad marked a deviation, in spirit and workmanship, from his earlier poetry, his theories as to the selection and treatment of a poetical subject had undergone no change. —

A perusal of this Bibliography (apart from what feelings such a scholarly work is likely to evoke in its own behalf), impresses one anew with a sense of Wilde's amazing versatility and the wide scope of his talents, of his increasing importance as an intellectual and literary power, and of the immense vogue his works have had during the last decade, — a vogue which is far from showing any signs of abatement. The continually renewed demand for cheap editions of his writings is eloquent proof of the extent to which he has fascinated vast numbers of cultivated readers, in and out of England. And as for those who can afford to pay large sums for signed copies of first editions, or enjoy the possession of the gems and rarities of elegant book-production, these, too, it would appear, are seeking fresh treasures among the works of a writer than whom very few modern poets or novelists have been more sumptuously or more artistically edited, either in their lifetime or afterwards. One need only remember such delicate specimens of the printer's and designer's combined crafts, as the first editions of *A House of Pomegranates* and *The Sphinx*, and the first English edition of *Salomé*, to the production of which some of the fóremost book-decorators of the day lent their assistance (Beardsley, Ricketts, Shannon), to realize why these and some other *Wildeana* have of late become much coveted and sought after by lovers of beautiful books.

Gothenburg. Ernst Bendz.

Maurice Bourgeois, *John Millington Synge and the Irish Theatre*. London, Constable & Co., 1913. XIV + 338 pp. Pr. 7/6 nett.

Synge is the first writer of modern Ireland, who has found an interpreter, and a highly qualified one, of his significance in

Irish dramatic literature and culture generally. This is but natural, as he is the first whose brilliant career has been stopped. Synge's lifework is complete, the evolution of his art and ideas has reached its end. It is both useful and delightful to view once more the achievements of his admirable genius and to trace the psychological as well as the external forces that made him what he was.

Mr. Bourgeois is a careful and a conscientious student of his subject. Although almost every page breathes a genuine and deep-rooted love for Ireland, and particularly for J. M. Synge and his works, he skilfully avoids becoming a panegyrist Of his many merits it indubitably is the greatest to have pointed out the real position of Synge in the Ireland of his time and among modern writers, without extolling it to more than it really implies. That Mr. Bourgeois, by an assiduous study, is led to the conclusion that "had he lived longer he might have repeated himself and wearied his admirers", furnishes a strong proof of his impartiality. Wherever, in the examination of each separate play, Mr. Bourgeois finds fault with the composition of the whole or the delineation of some particular character, he gives his opinion with good reasons and in clear form, and personally I should rather point to some passages as unduly derogatory than to others as undeservedly eulogistic. No less laudable is the ungrudging perseverance with which Mr. Bourgeois has traced the multitudinous possible and impossible "sources" of Synge's plays and a vast amount of particulars on his life and doings. Nevertheless it seems to me that in this respect the writer might have gone a little farther. Not only is our curiosity left somewhat dissatisfied, but also the inner equilibrium of the work is incomplete, as a chapter on Synge's private life after his return to Ireland is badly wanted, and especially on his intercourse and personal relations with other leading men in the Irish dramatic movement. Nor would it be difficult to Mr. Bourgeois to add this, for his work abounds in personal information of men who knew Synge well, and he has not spared any pains in collecting it. Therefore we may express the hope that Mr. Bourgeois will yet give us his notes on the subject, which he has probably withheld from the present work in order to confine himself more strictly to the literary side of the man. Yet for the literary history of to-day's Ireland these details are of the highest importance.

The three first chapters deal with Synge's early life and his

continental acquaintances. The origin of the Synge family and their name is traced in a genealogical introduction and illustrated by a genealogical chart. Then Synge's visits to Germany and Paris are narrated with many interesting anecdotes, all of which give evidence of the direction Synge's genius took during that period. In Paris he attended some of Prof. d'Arbois' courses on Celtic philology. There is no doubt that some characteristics of Synge's literary work must be accounted for by his being acquainted with Old-Irish literature, or perhaps rather by his having studied that subject in a purely scientific way. Whether it was due to these lectures or to Mr. Yeats' influence, Synge went back to Ireland, thus breaking with the Irish "tradition of literary absenteeism"; and besides, there seems to be in Ireland something which allures her men of genius back to her, although Mr. Bourgeois denies the fact; does not Mr. George Moore express it clearly, when he says: "One of Ireland's many tricks is to fade away to a little speck down on the horizon of our lives, and then to return suddenly in tremendous bulk, frightening us"?

The fourth chapter, which is perhaps the most interesting, treats of "Synge's observation of Irish Ireland". From the famous work on the Aran Islands and from the notes on West Kerry several passages have been gleaned, illustrative of Synge's view of the "Western World". It is shown by a subtle scrutiny how Synge, who was only first attracted to those barren districts by a longing for the primitive and unspoiled nature in man, gradually from an observer became a sympathising friend of the people, so that at last he even professed himself a Home-Ruler and a Nationalist. Here Synge's view of Ireland and the Irish became more thorough. Here his former intercourse with Prof. d'Arbois was felt. Mr. Bourgeois does not throw sufficient light on the fact that the development of the Irish character in modern drama keeps pace with the intensity of the study of early Irish literature. Mr. Yeats, who already in 1897 regarded the Aengus stories as "so completely a part of [his] own thought that . . . [he] saw one night with [his] bodily eyes, as it seemed, two beautiful persons, who would have answered to their names" (Coll. W. II 254) framed his conception of ancient Ireland on those early lyrical pieces or prose-ballads as they were first published in Ireland, for instance, by Standish O'Grady in his *Silva Gadelica* (1892). The real Old-Irish epic, which finds its strongest expression in the Táin Bó

Cuálnge with all its brute force and grim fierceness, had at that time not yet become popular; Winifred Faraday's translation dates from 1904. Synge, however, had attended Prof. d'Arbois' lectures on the subject, and hence resulted his astounding divergence from Yeats at the very outset. Yeats himself, as Mr. Bourgeois points out, afterwards modified his views upon those of Synge, and thus grew more essentially Irish.

In the fifth chapter, when dealing with the Irish dramatic movement before Synge, Mr. Bourgeois does not in my opinion offer a satisfactory explanation of the strange phenomenon that ancient Ireland never created an original drama. His suggestion that "Ireland, living through real drama, had no time nor desire for dramas of imagination" is unacceptable, for in that case the rising of an Irish prose epic and its being cultivated even in later centuries, full of tragic scenes, would remain an unexplicable contradiction. But brilliant again is M. Bourgeois' exposition of the literary position of Synge among the Abbey playwrights, where he had to oppose the "mystical lyricism of the Yeatsian drama" as well as "dramatic didacticism". No less remarkable is the analysis in the sixth chapter of the plays themselves. With unfailing judgment Mr. Bourgeois sets forth the meaning of the plays and their characters. Tramp-worship, that marvellous characteristic of modern Irish drama, finds its explanation in Synge's personal tastes, but perhaps no less in the fact that the Irish tramp is a *kulturträger*. being the successor of the wandering bards; therefore the Irish stage-tramp always has "fine talk". The sections on "Riders to the Sea" and "The Playboy of the Western World" deserve a special study, for I cannot help thinking that here Mr. Bourgeois has been particularly felicitous in his conception of characters and events [1]). His exposition will be a valuable help to all those who, knowing neither Irish nor

[1]) I am afraid Mr. Bourgeois has misunderstood one passage. In the Tinker's Wedding there occurs a priest "tied up in a sack". In a note Mr. Bourgeois suggests that this trait was borrowed by Synge from a speech of the Lout in "The Lout and His Mother" (Religious Songs of Connacht, 1906, II 311): 's go mbéarfainn chum sagairt thú, ceangailte i mála = and I were to bring you to a priest tied up in a bag›. The English translation is all right, but the words *tied up in a bag* do not refer to *a priest* but to *you*; the original Gaelic leaves no doubt about this.

Ireland, still want to acquire a true understanding of Synge and his works.

Mr. Bourgeois' book on Synge is as scientific an achievement as few subjects of modern literary history have yet been thought worthy of. Nor has it less value from an artistic point of view, on account of the subtle sensitiveness with which the author approaches all artistic problems, and for its style and descriptive powers. There are passages, I should say, of classic beauty in the work; as, for instance, the picture of Synge himself (p. 67), the analysis of his style (p. 92), of the stage-Irishman (p. 109), Irish acting (p. 128), etc. Several portraits of Synge, reproductions of his own snapshots and drawings, or paintings by Jack B. Yeats and John Currie further enhance the artistic value of the whole. Its scientific worth, on the other hand, is considerably augmented by appendices, consisting of a General Bibliography of Synge's Works, a list of his best-known portraits, a bibliographical note on the exegesis and non-dramatic versions of the Deirdre saga and an enumeration of first performances of Synge's plays in various countries and places. In fact, the Irish dramatic movement may be proud of this monument commemorating one of its foremost representatives.

Rotterdam. A. G. van Hamel

MISZELLEN.

THE ENGLISH GERUND AGAIN.

Mr. Onions in "Englische Studien" 48, 169—171 calls attention to "a few vital errors and misconceptions" in the riter's treatis on the gerund in vol. 45, 349—380. In a further articl on the gerund in "Anglia" 38, 491—498, which was sent to pres before the appearance of Mr. Onions' objections, the riter has alredy proved, as he believs, the existence of the gerund in both Old English and Old High German. Hence he does not desire to return on this occasion to the general question of the origin of the gerund. The riter desires to take up here only one of Mr. Onions' claims. On p. 170 Mr. Onions remarks: "Prof. Curme then givs *þe Hælend to heom spæce swiþe ilome on moniȝe biȝspellum, heoræ mod to trymynge* from Twelfth-Century Homilies p. 18. Here we hav no true gerund, but a datival infinitiv with the perverted ending characteristic of the early M. E. period. (On p. 380 of the articl we read that it is 'unhistoric and unscientific' in the riter's opinion to say that such a form is a 'corrupted infinitiv' — evidently a piece of special pleading)." The folloing sentence from Aelfric's Lives of Saints XXIII. B. p. 8, 1197 fully vindicates the riter's claim that this construction is a true gerund and not "a perverted ending characteristic of the early M. E. period": *hy sylfe to clænsunga for wurđunga đære godcundan đrowunga and his æristes.* In purpose clauses the infinitiv and the gerund long contended for the ascendency.

Northwestern University, Evanston Ill., U.S.A.

G. O. Curme.

ZU MACBETH II 2 UND IV 1.

I.

In der zweiten szene des zweiten aktes, an der stelle, wo Macbeth mit den blutbefleckten händen vor der Lady erscheint, um von seiner grauenhaften tat zu berichten, lesen die meisten ausgaben einschließlich Delius:

Enter Macbeth:

Macb.: I have done the deed. — Didst thou not hear a noise?
Lady M.: I heard the owl scream, and the crickets cry.
Did not you speak?
Macb.: When?
Lady M.: Now.
Macb.: As I descended?
Lady M.: Ay.
Macb.: Hark!
Who lies in the second chamber?
Lady M.: Donalbain.

Hierzu bemerkt Albert Köster in seiner ausgezeichneten ausgabe von Schillers Macbeth-übersetzung (Schillers werke, säkularausgabe, band IX, s. 391): »Die anordnung der fragen und antworten findet sich allerdings in der mehrzahl der ausgaben, ist aber sinnlos und darum unmöglich echt. Richtig würde die verteilung sein (vgl. Hunter, New Illustrations of the Life, Studies and Writings of Shakespeare, 1845):

Macbeth: Sagtest du nicht was?
Lady: Wann? Jetzt?
Macbeth: Wie ich herunterkam.
Lady (abwehrend): Ach!
Macbeth: Horch!«

Ich kann nicht sehen, was diese einteilung der rede, die schon aus dem »Ay« des textes ein abwehrendes »Ach« machen muß, vor dem überlieferten texte an verständlichkeit voraus hat. Warum soll Macbeth daran liegen zu wissen, was seine gemahlin gesprochen hat, als er »herunterkam«? und wie kommt er von dieser frage plötzlich auf den schläfer in der zweiten kammer? Das alles könnte höchstens eine allgemeine nervosität des verbrechers andeuten, der allenthalben gefahren wittert, während doch seine aufmerksamkeit genau auf einen bestimmten punkt gerichtet sein sollte. Behalten wir die überlieferte fassung bei, so bezieht sich die frage der Lady: »Sagtest du nicht etwas?« ganz natürlich auf einen von Macbeth kurz vorher ausgestoßenen ausruf:

Macb. (within): Who's there? — what, ho!

Dieser ausruf bereitet der Lady einen solchen schrecken, daß sie im geiste schon die wächter erwacht, den ganzen plan gescheitert sieht. Auch uns versetzt ihre bange sorge in die höchste spannung, da erscheint Macbeth mit den blutigen händen vor uns: »Die tat ist getan.« Seine gedanken sind aber noch bei einem geräusch, das er im nebenzimmer zu hören glaubte, und dem jener fast verhängnisvolle ruf »drinnen« galt. So fragt er die Lady nach dem geräusch; sie hat nur eulen schreien und grillen singen hören, dazwischen aber seinen ruf vernommen, ohne ihn zu verstehen. So ist ihre frage sehr begreiflich: »Sagtet ihr nicht etwas?« Durch die genauere bestimmung des zeitpunktes (»als er herunterkam« von der stätte des verbrechens) wird Macbeths aufmerksamkeit auf jenes geräusch zurückgelenkt, und statt zu antworten, fragt er sie, wer im zweiten zimmer geschlafen habe, von wo augenscheinlich der lärm gekommen sein muß. Kein wunder, daß Donalbain nachher zuerst verdacht gegen Macbeth schöpft. Die überlieferung scheint mir also völlig in ordnung zu sein.

II.

Ein viel berufener stein des anstoßes ist die spiegelszene in Macbeth IV 1. Die vulgata hat die bühnenweisung *A show of eight Kings, the last with a glass in his hand; Banquo's Ghost following* (Delius: *Banquo following*). Das entspricht nicht den folios, die vielmehr haben: *A show of eight Kings, and Banquo the last, with a glasse in his hand.* Diese ausgabe ist nach Delius »ungenau und nur so zu rechtfertigen, daß *last* von *Banquo* getrennt und als adjektiv auf *Kings* bezogen wird; denn nicht Banquo, sondern der achte, letzte könig trägt den spiegel, in welchem sich die ihm vorangehende reihe von königen ins unbestimmte verlängert und vervielfältigt.« Ganz abgesehen davon, ob die wendung *last with a glasse* usw. sich sprachlich rechtfertigen läßt, wäre es doch höchst sonderbar, wenn die gestalt Banquos zwischen den siebenten und jenen achten könig geschoben werden sollte, der nach der üblichen auffassung den spiegel trägt. Wer wäre dieser könig? Wenn wir den erklärern glauben dürfen, daß Shakespeare hier, mit weiser übergehung Maria Stuarts, die zwei Stuartkönige des namens Robert und die sechs des namens Jakob aufgeführt habe, so wäre der letzte kein anderer als Jakob VI., als könig von England Jakob I., der ja wirklich zum erstenmale die beiden reichsäpfel und die drei szepter in seinen händen ver-

einigte. Aus dem text geht aber klar hervor, daß die träger dieses symbols nicht auf der bühne, sondern n u r im spiegel erscheinen! Wie sollte es auch Shakespeare erlaubt gewesen sein, die gestalt des eigenen landesherrn auf die bretter zu bringen? Womöglich mit porträtähnlichkeit? Dann wäre doch wohl mindestens ein besonderes kompliment für ihn zu erwarten gewesen.

Ich glaube, die schwierigkeiten lösen sich am einfachsten, wenn wir in dem »achten könig«, d. h. in der achten mit den königlichen abzeichen geschmückte person Banquo selbst sehen, und daß sich in seinem spiegel erst Jakob VI. und andere träger der doppelten reichsgewalt zeigen. Shakespeare sagt auch mit keinem worte, daß sich Macbeth von dem spiegelträger zu einer neuen erscheinung wendete, die Banquo gleiche; aus seinen worten geht vielmehr nur hervor, daß er n u n erst, nachdem er den blick in die fernste zukunft getan hat, Banquo erkennt; das kann so zu verstehen sein, daß der spiegelträger ihm (und den zuschauern) bisher den rücken zugekehrt hat oder so, daß sich seine züge erst jetzt in diejenigen Banquos verwandeln, wobei dann auf die einbildungskraft der zuschauer gerechnet werden müßte. Daß eine erscheinung plötzlich ihre züge verändert und vor allem diejenigen einer bekannten person annimmt, ist eine in gespenstergeschichten aller zeiten so häufige erscheinung, daß unsere erklärung von dieser seite her keiner rechtfertigung bedarf. Auf jeden fall können wir mit der angabe der folios auskommen, wenn wir sie deuten: »Es erscheinen acht könige, unter ihnen zuletzt Banquo, mit einem spiegel in der hand«.

P o s e n. R o b e r t P e t s c h.

SOURCES OF THE *FANTASMAGORIANA* (1812)[1].

Manfred Eimer's interesting paper "Einflüsse deutscher räuber- und schauerromantik auf Shelley, Mrs. Shelley und Byron" in Englische studien vol. 48, heft 2, pp. 231 ff., includes what seems to be the first attempt in print (p. 238 f.) to describe the contents and give the sources of the above-named collection of ghost-stories from the German, which, as is so very well-known, made such

[1]) [Dieser beitrag lief vor dem erscheinen der beiden artikel von H e r z f e l d und R o s e n b a u m in Engl. stud. 49, 1 ein, konnte aber in jenem heft nicht mehr zum abdruck gelangen. J. H.]

a deep impression on Byron, the Shelleys and Polidori in 1816, and thus led to Polidori's *Vampyre* and *Ernestus Berchtold*, Byron's Fragment first appended to *Mazeppa*. and Mrs. Shelley's *Frankenstein*. The *Fantasmagoriana* consists of eight stories all translated into French from the German, and Eimer readily found the originals of five of them in the Reclam edition (1883, # 1791—95) of Apel & Laun's *Gespensterbuch* [1]), and then a sixth in the once well-known Berlin paper *Der freimüthige* (which is named in the *Gespensterbuch*, and the date of the number containing the story is given in the translation, as Eimer duly notes) but he could not identify its author "H. C.", and he could not trace at all the first two stories, in some respects the most interesting.

Unfortunately I have only just seen Eimer's paper, or I should at last have published a year sooner the following extracts from notes made six years ago, incidentally, in connection with very elaborate collections on Goethe and Byron. For the sake of convenience and clearness I repeat the exact title of the book, and its contents, giving the source in each case and adding a few notes.

"Fantasmagoriana, / ou / Recueil / d'histoires d'apparitions de spectres, / revenans, fantômes, etc.; / Traduit de l'allemand, par un Amateur. / Falsis terroribus implet. / Horat. [Epist. II, 1, 212] / Tome premier (&c.) / Paris, / Chez F. Schoell, rue des Fossés-Montmartre, no. 14. / 1812." [2]) 2 vols. 12mo., xiv & 276, & 303 pages.

---

[1]) Clemens Brentano used this book for an unfinished ghost-tale. cf. Steig in Euphorion III, 796 f. (1896).

[2]) From the copy in the Leipzig Universitäts-Bibliothek ("Ana 74") examined by me in 1908. Eimer notes that Prothero (Byron's Letters & Journals III, 446) gives the publisher's name as "Lenormant & Schoell", and Eimer therefore assumes that there must have been several editions of the book. It is more probable that there were merely two title-pages. My own copy of the "Fantasmagoriana" happens to be inaccessible at present, and so I am not sure whether it agrees with the one in Leipzig, or with that in the British Museum, used by Prothero. The "Bibliographie de la France" of 28. mai 1812 (# 2818) gives the title as in the text, and states that 1000 copies were printed, price frcs. 5.50. Aude (cf. n. 5 p. 329) also omits Lenormant's name as publisher. But the imprint (facing title) reads: "Imprimerie de Le Normant."

Contents.

Volume I.

1 *"L'Amour Muet"*.

("Stumme liebe" by Musäus — "Volksmärchen der Deutschen", IV # 1, Gotha 1786.)[1]

2 *"Portraits de Famille"*.

("Die bilder der ahnen" by [J.] Aug. Apel, 1771—1816. — Fr. Kind's "Malven" [I, # 2], signed "Z.", Züllichau & Freistadt 1805, then in *Apels "Cicaden"* [I, # 1] Berlin 1810.)[2]

3 *"La Tête de Mort."*

("Der totenkopf" by "Fr. Laun" [Fr. Aug. Schulze, 1770—1849] — Gespensterbuch, hrsg. von A. Apel & Fr. Laun II # 3, Leipzig 1811.)

---

[1]) Forms Reclam ed. # 589. Translated by Carlyle, "German Romance" I # 1 1827, and by Thos. Roscoe, "German Novelists" III # 1 1826. Previously translated in the anonymous "Popular Tales and Romances of the Northern Nations" II # 1, illustrated by vignette on title-page (London 1823—III # 4 is DeQuincey's anon. version of "The Fatal Marksman" being "Der freischütz" by Apel from Gespensterbuch I # 1), but not in "Popular Tales of the Germans, Translated from the German. [of Musäus, by Wm. Beckford], London, J. Murray 1791", 2 vols. My copy of the latter has: "By Mr. Beckford" written in ink on the title-page of vol. I, apparently in a contemporary hand. Beckford's own copy brought £ 5—7/6 on July 6th 1883 (Pt. III # 926—to Bain) at the famous sale of his library, and this high price cannot have been due to supposed rarity of the book or to the binding "calf extra, gilt edges, by C. Kalthoeber". Beckford's name as translator was in fact duly added in the auctioneer's (Sotheby) own copy of the printed sale catalogue (now in the British Museum). cf. also the Lit. Gazette, Nov. 11, 1826: "Since 1791 when Mr. Beckford published anonymously his Tales from the German, we have not seen any publication of the kind equal to this of Mr. Gillies." (G. Stories) —quoted by Batt (p. 175) on Gillies. cf. infra. It is only fair to add that Mr. G. F. Barwick, the ever-helpful Keeper of Printed Books at the British Museum, first called my attention to the original, though I feel sure that I should soon have found it e. g. in Carlyle. cf. now also Max Batt "The German Story in England about 1826" in Modern Philology (Chicago) V, 169 ff. (Oct. 1907). In "Popular Tales" 1823 III # 3: "The Tale" is a hitherto unnoticed anonymous version of Goethe's "Das Märchen" ("Unterhalt. deutscher Ausgewanderten", end) later translated by Carlyle (Fraser's Magazine, Oct. 1832).

[2]) Of course this is the story described in Mrs. Shelley's 1831 Preface to her "Frankenstein", quoted also by Prothero loc. cit. On Mrs. S. as writer cf. Frl. Dr. Maria Vohl's interesting study "Die erzählungen der Mary Shelley und ihre urbilder", Heidelberg 1913 (Schücking's Anglistische arbeiten no. 4). On Apel's Cicaden see my note 4 p. 329.

Volume II.

\#4 "*La Morte Fiancée.*"

("Die totenbraut" by Laun — Gespensterbuch II # 1.)[1]).

\#5 "*L'Heure Fatale.*"

("Die verwandtschaft mit der geisterwelt" by Laun — Gespensterbuch I # 5, 1810.)[2])

\#6 "*Le Revenant.*"

("Der geist des verstorbenen" by Laun — Gespensterbuch I # 3.)

\#7 "*La Chambre Grise*" — "Le Sincère, Lundi, 9 Avril 1810".

("Die graue stube" in "Der freimüthige oder Unterhaltungsblatt für gebildete und unbefangene leser" [hrsg. von August Kuhn], Berlin, 9. und 10. April 1810, # 71 & 72, signed "H. C." i. e. "H. Clauren" [anagram for Carl Heun, 1771—1854] — reprinted in "Erzählungen von H. Clauren", I # 3, Dresden 1818.)[3])

\#8 "*La Chambre Noir*".

("Die schwarze kammer" by Apel — Gespensterbuch II # 4.)[4])

The "Amateur" who translated the *Fantasmagoriana* was, as Barbier and others[5]) duly note, the geographer J. Ben. Eyriès (1767—1846). La Roquette's apparently reliable list of Eyriès's works and translations includes (Bulletin de la Société de Géo-

---

[1]) Translated by R. P. Gillies, "German Stories" III # 3 (Edinburgh & London 1826).

[2]) Translated by Gillies loc. cit. I # 3: 1826.

[3]) Cf. the explanatory continuation in Clauren's Erzählungen III # 2 (1819) from "Der freimüthige" 1810 # 88—90 (3.—5. Mai) both slightly modified as result of criticism by "B. T." in "Allgemeiner anzeiger der Deutschen" (Gotha) 1810 # 119. 127. 138. 227. 334. 349 (4. 12. 23. Mai, 24. Aug., 10. 27. Dec.). cf. "Der freimüthige" 1810 # 153 (2. Aug.) & # 226 (12. Nov.). cf. my note 4 p. 329.

[4]) The references in Apel's paragraphs # 2 ff. (Gespensterbuch II, 184, Reclam p. 249 f.) to the "Allg. anzeiger" & "Der freimüthige" & "Die graue stube" are explaned by my note 3 p. 329. These references of course directed Eyriès's attention to the "Graue stube", and "Der freimüthige", where he may then have read the review of Apel's "Cicaden" (I) and "Gespensterbuch" I in # 141 & 142 (16. & 17. Juli 1810), and there, in the latter number (p. 566) found the following statement furnishing a further clue: "Die erzählung: *Die bilder der ahnen*, enthält eine wohlverbundene reihe graunvoller, schauderhafter gemälde, und eben hier wird der effekt durch die einfache, schmucklose, kaum teilnehmend scheinende darstellung ungemein verstärkt." The reviewer adds that "Der freischütz" (Gesp. I # 1) is a "Seitenstück" to it. cf. my note 2 p. 328 supra.

[5]) A.-F. Aude, "Bibliographie crit. et rais. des Ana" (Paris 1910) p. 40 apparently considers Eyriès the author not translator.

graphie, Paris, Sept. 1846, 3. série, tome 6, p. 145) i. a. — 3. "Tableau de la Nature par A. de Humboldt", 1808 & 1828; 4. "Affinités Électives par Goethe", Paris 1810, 3 vols. (N. B. Baldensperger, François-Poncet, Goedeke and others agree with Quérard's "France Littéraire" III, 394: 1829 in ascribing this version to Raymond, Serieys, Godailh, Manget & Depping)[1]. 9. "Nouveau Recueil de Contes par Fischer, Aug. Lafontaine & Kotzebue", Paris 1813, 3 vols.

It is not generally known that five stories in the *Fantasmagoriana* were thence translated into English, in the following anonymous volume, by Mrs. Utterson, according to the printed Catalogue of the British Museum[2]) which owns the only copy which I have seen:

"Tales / of / The Dead. / principally / translated from the French. / [motto:] 'Graves, at my command, / Have waked their sleepers; / oped, and let them forth / By my so potent art.' / Shakespeare [Tempest V, 1]. / London: / Printed for White, Cochrane, and Co., Fleet-Street. / 1813. / 8vo. pp. viii & 248 collation:

(I)—II Advertisement; (III)—VIII Preface of the French Translator; (1–2) Half-title (Tales / of / The Dead. /) The unnumbered Title-page is preceded by another Half-title (Tales / of / The Dead. /) bearing the imprint "Printed by S. Hamilton[3]), Weybridge," which is repeated on p. 248. Contents: The Family Portraits, The Fated Hour, The Death's Head, The Death-Bride, The Storm (original, founded on incident communicated some years ago to present compiler by lady friend of literary celebrity), The Spectre-Barber ("considerably curtailed" from "L'Amour Muet").

Jena, July 21st 1915.

POSTSCRIPT.

Brief "*Nachträge*" by Georg Herzfeld and Alfred Rosenbaum have now appeared in this periodical (49, 1, 157 fg.).

Herzfeld considers it "auffallend" that Eimer did not discover the source of *L'Amour Muet* since *Stumme Liebe* is

[1]) Geo. Bern. Depping (1784—1853) cf. his "Erinn. aus dem Leben eines Deutschen in Paris" (Leipzig 1832) p. 205 fg.

[2]) Also Bohn's Lowndes 2571 & 2746, and the Beckford auction catalogue (IV # 24 — £ 1 sh. 10), which includes the "Fantasmagoriana" under Eyriès (I # 2918 — £ 1 sh. 6).

[3]) Hamilton had printed the 1808 edition of the still anonymous "Tales of Terror".

(Herzfeld claims) "bekannt genug". H. mentions also the translations in the *Popular Tales* 1823 (which I had lent him) and by Carlyle & Roscoe. He says that the 1791 *Popular Tales* are "wohl mit Unrecht" ascribed to Wm. Beckford as translator, and refers to Wm. E. A. Axon in *Notes & Queries* 9 I 404 (May 21, 1898) and to Bohn's *Lowndes* p. 2570. But Bohn who knew Beckford well personally expresses no doubts it all, and Axon discusses only Beckford's possible authorship of *Richilda* (1791, I || 1 — from Musäus, *Volksmarchen* I || 2, 1782) as reprinted as *The Magic Mirror* in *The Talisman* (1831) edited by Mrs. Watts, who had considered the 1791 volumes as probably written originally in English, perhaps by Beckford. Lewis Melville's *Life and Letters of Wm. Beckford* (London 1910, pp. 326, 368) does not even mention the *Popular Tales* and cannot identify Beckford's *anonymous publications*, but thinks him author of the German version of his *Story of Al Raoui. A Tale from the Arabic* (London, Magdeburg, Hamburg and Leipzig 1799). I hope to be able to settle these questions definitely, within a reasonable time.

Herzfeld also names Apel's *Bilder der Ahnen* in *Malven* and *Cicaden* as the original of *Les Portraits de Famille*, and expressly states that he owes these references to me. When I communicated this discovery to him, two years ago, privately for his information in connection with certain elaborate studies of his, I (unfortunately!) considered it superfluous to add an express request not to publish my discovery in any such independent form (he himself regards *Stumme Liebe* and its English translations as in fact generally well-known), at least not without first giving me due notice! Though I regret the misunderstanding, I feel sure that he intended no breach of propriety. Had he given me any such notice there might have been but one *Nachtrag* instead of three. Herzfeld's German quotation omits the words: "des ehemals so schön aufblühenden Kindes wieder, aber" between "zug" and "in". *Malven* reads: "besingen"; *Cicaden* (p. 64): "besiegen". Probably Eyriès used the *Cicaden* as indicated by my note 4 p. 329.

Rosenbaum points out that the index to Goedeke's *Grundriſs* X duly identifies "H. C." as H. Clauren and leads to further references; his statement that the story *Die graue Stube*

"steht auch im ersten und zweiten Bande von Claurens *Erzählungen* (Dresden 1818)" is a mistake for "im ersten und dritten Bande" (Dresden 1818 f.). The references in Goedeke are incomplete, omitting the last two *Allg. Anzeiger* references in my note 3 p. 329. The *Zeitung für die elegante Welt* 1811 # 118—121 (14.—18. Juni) merely reprints the *Schwarze Kammer* from the *Gespensterbuch* II (1810 # 125 of 23. Juni had declared *Der Freischütz* the best story in *Gespensterbuch* I). In *Der Freimüthige* 1811 # 72 (11. Apr.) Clauren merely announces that he has never received the conciliatory present promised him by his anonymous critic.

Jena, Sept. 21st 1915. Leonard L. Mackall.

JAMES MONTGOMERY UND BYRONS *MANFRED*.

Samuel C. Chew sagt in seinem buch *The Dramas of Lord Byron* (1915), s. 65:

> "Eimer declares, 'Von Montgomerys gedicht *The Wanderer in* [sic Chew!] *Switzerland* wurde Byron im *Manfred* mehrfach deutlich beeinflußt.' . . . Byron knew Montgomery's work, . . . and declared 'his *Wanderer in* [sic Chew!] *Switzerland* is worth a thousand *Lyrical Ballads*'. There is, however, nothing in common between it and *Manfred*, except the description of mountain scenery, and its influence must have been small indeed."

Dazu sei folgendes bemerkt:

Byron nennt in der note zu *English Bards.* etc., 425, auf die Chew hinweist, das gedicht richtig: *The Wanderer of Switzerland,* und so heißt es auch an der stelle, die Chew bemängelt, in meinem buch, *Byron und der kosmos,* s. 28.

Sollte Chew das gedicht von James Montgomery nicht im worttext vor sich gehabt haben? Fast scheint es so. Und daher möchte ich kurz erläutern, wieso ich finde, daß *Manfred* von *The Wanderer of Switzerland* beeinflußt worden sein dürfte. Sollte dies, bei dem lob, das Byron ihm spendet, und bei der auch von Chew zugegebenen beeinflussung von *Heaven and Earth* durch Montgomerys *The World before the Flood* an sich nicht wahrscheinlich sein?

Ich finde zunächst eine bedeutsame ähnlichkeit zwischen der grundsituation des gedichtes von Montgomery und *Manfred* II, 1 im ganzen, d. h. in der szene, wo graf Manfred gast in der hütte des gemsenjägers ist.

Denn teil I des *Wanderer of Switzerland*, das ein dialogisiertes gedicht mit angaben nach art der bühnenanweisungen eines dramas ist, beginnt:

"... A Wanderer of Switzerland and his Family ... arrive at the cottage of a Shepherd, ... where they are hospitably entertained."

Also im einen falle eine schäferhütte, im anderen die eines gemsenjägers; in beiden fällen werden vom schicksal umgetriebene leute von den einfachen hüttenbesitzern bewirtet. Bei Montgomery werden die gäste reichlich bewirtet, u. a. mit *Cheering wine* (ende Part I); ebenso bei Byron[1]). Sodann vgl. st. 1 und 2 von Part IV:

Pledge the memory of the brave,
And *the spirits of the dead:*
Pledge the venerable grave,
Valour's consecrated bed.
Wanderer! *cheer* thy drooping soul,
This inspiring goblet take;
Drain the deep delicious bowl,
For thy martyr'd brethren's sake.

Vgl. *Manfred* a. a. o. 16 ff.

C. Hun. Well, Sir, pardon me the question,
And be of better *cheer!* Come, taste my wine;
'Tis of an ancient vintage ...
Come, *pledge* me fairly!
Man. Away, away! There's blood upon the brim! ...

In graf Manfreds vorstellung erweckt der anblick des weines also *the spirits of the dead;* freilich in ganz anderer weise, als Montgomerys hirte es meint.

Eine weitere ähnlichkeit liegt darin, daß Montgomerys wanderer ein *Man of grief* ist (II, letzte st.); er ist ein *Weary Wanderer, old and grey* (I 1). Auch graf Manfred ist (I 2, 66) *Grey-haired with anguish.*

Ferner: Hirt und gemsenjäger sind die zufriedenen sorglosen söhne der freien natur, die dem beklommenen hüttengast herzlich und natürlich trost zusprechen.

Der hüttengast wird in beiden dichtungen vom gastgeber über sein geschick befragt, und wenn auch des wanderers ge-

---

[1]) Damit wäre also Byron wegen dieses trunkes entlastet, woran *Kraeger* sich stieß (*Der Byronsche heldentypus*, 1898, s. 84), der bemerkt: »Daß dieser senne sich auch einen kleinen weinvorrat zugelegt haben will, ist für jene zeiten nicht recht glaubhaft.«

schichte eine ganz andere ist als die Manfreds, so sind es beides traurige geschichten — *a melancholy strain* (Montg. I, st. 26) —, welche das herz des gastgebers bewegen, und die in worte zu kleiden beiden fremdlingen ein bedürfnis ist: der wanderer sagt auf die aufforderung des hirten, seine nutzlosen tränen wegzuwischen:

> Nay — I must, I will complain;
> 'Tis the privilege of years (I 26).

Und der gemsenjäger gemahnt graf Manfred an

> The aid of holy men, and heavenly patience,

worauf der graf ihm die bekannten worte (a. a. o. 35 ff.) entgegenruft:

> Patience — and patience! Hence —, usw.

In diesem zusammenhange ist es auch, wo Byron durch den gemsenjäger die erinnerung an *Tell* wachruft:

> I would not be of thine for the free fame
> Of William Tell,

und Tell wird im *Wanderer*, etc., im I. teil, st. 25 erwähnt.

Weiter kommt in betracht: *The Wanderer*, V 22:

> Rather than the mountain-oak,
> Tempest-shaken, rooted fast,
> Grasping strength from every stroke,
> While it wrestles with the blast, —

als vergleich mit einem gebrochenen menschenherzen: vgl. *Manfred* I 2, 65 f.:

> To be thus . . .
> like these blasted pines . . .

Die anklänge beschränken sich aber nicht auf die hüttenszene.

Im *Wanderer*, etc., heißt es (III 32) I 22:

> When the glaciers, dark with death . . .
> Hang — suspended by a *breath* . . .,
> Bounding, bursting, burying all . . .

und

> When the huge Lavanges break
> Devastating all below . . .

Vgl. *Manfred* I 2, 75 ff.:

> Ye Avalanches, whom a *breath* draws down, usw.

Man könnte noch manche ähnlichkeiten in beiden gedichten heranziehen, wo die alpennatur geschildert wird. Doch ist hier bekanntlich Byrons eigenes erleben die nächste grundlage. Immerhin ist nicht zu übersehen, daß er vieles von dem, was Montgomery schildert, im oberland bestätigt sah; und daß derartige über-

einstimmungen zwischen lebhaften erinnerungen aus der lektüre mit der später selbst geschauten wirklichkeit besonders eindrucksvoll wirken, ist unbestreitbar.

Es mag, im hinblick auf die Astarteszene, noch erwähnt sein, daß im *Wanderer* auch eine totenerscheinung vorkommt (V 17 ff.).

And his grave, beneath my head,
Burst asunder; — Albert rose!

"Ha! my son! — my son! —" I cried;
"Wherefore hast thou left thy grave?"
— "Fly, my father!" he replied;
Save my wife — my children save!" —

In the passing of a breath
This tremendous scene was o'er;
Darkness shut the gates of Death,
Silence sealed them as before. —

Endlich, daß Montgomery den Mont Blanc *Monarch* der anderen berge nennt (IV, st. 14); vgl. *Manfred* I 1, 60:

Mont Blanc is the *Monarch* of mountains . . .

Chew möchte den Indianer Chactas in Chateaubriands *René* mit dem gemsenjäger vergleichen (s. 61; *there is something analogous* . . .). Diese parallele findet sich nicht einmal bei E. Koeppel (E. st. 30), der, wohl nach Lohmann (Anglia 5, 307), ähnlichkeiten zwischen *René* und *Manfred* herausholte. Chactas tritt in *René* nur am anfang und am schluß kurz hervor: er wünscht Renés lebensgeschichte zu kennen und dringt, wie auch père Souël, in ihn, sie zu erzählen. Als René dies endlich getan hatte (dies ist der hauptinhalt des *René*), waren sie sehr gerührt, und Chactas spricht poetische worte, die aber mit *Manfred* gar nichts zu tun haben. Nur bei einer rührungspause ergreift Chactas auch während der erzählung das wort, um René zu trösten und ihn aufzufordern, von seinem heimatland, Frankreich, zu erzählen. — Das ist die »ähnlichkeit«, die übrigens sogar in bezug auf den ganzen *René* von Chew nicht ohne bedenklichkeit erörtert wird.

Ich überlasse es den fachleuten, sich für *René* oder *The Wanderer of Switzerland* als Byrons vorlage für das motiv des gemsenjägers zu entscheiden. — Ich möchte nur noch betonen, daß Chews feststellung (s. 61): "That Byron had read *René* admits of no doubt", noch des beweises bedarf! Selbst Koeppel betonte dies.

Straßburg, Ostern 1915. Manfred Eimer.

EIN ENGLISCHER SAGENBELEG.

Gemeint ist die sage von dem jungen, der hoch oben am turm ein vogelnest ausnimmt, während der andere das brett hält, auf dem er steht. Da keine einigung über den beuteanteil erzielt wird, läßt der bretthalter los, der ausnehmer stürzt in die tiefe, kommt aber heil und unversehrt unten an mit den vögeln (eiern), wovon er nun gar nichts hergibt. Sie wird erzählt bei A. Kuhn, *Märkische sagen und märchen*, Berlin 1843, s. 123: »Der fliegende chorschüler«; in den *Fliegenden blättern*, 23. band, 1855, s. 41: »Die beiden chorknaben von St. Severin in Köln«; bei L. Strackerjan, *Aberglaube und sagen aus dem herzogtum Oldenburg*, 2. band, Oldenburg 1867, s. 235 und knüpft sich auch an den johanniskirchturm in Göttingen nach mündlicher mitteilung. Ein früherer, wohl wenig bekannter englischer beleg zu dieser sage findet sich schon in *Punch and London Charivari*, band I, 1841, s. 120: "A Legend of the Tower" (ein turm bei der hübschen kleinen stadt Kells) . . . told in very choice Irish . . . done into English by one Barney Riley, the narrator, to whom I (der einsender) am indebted for its knowledge . . . Der nestausnehmer, der die flatternden dohlen bei den füßen gefaßt hatte und so unten gut ankam, ruft zum turm hinauf: Tim Sheeney, you thief, you'd better have taken the three, — for d-n the daw do you get now! Eine etwas abweichende ostfriesische fassung der wandersage bringt O. G. Houtrouw, *Ostfriesland*, 2. band, Aurich 1891, s. 32/33, die sich an den turm zu Marienhafe knüpft und auch dichterisch bearbeitet worden ist (vergl. Adolf Dunkmann, *Ostfriesisch-plattdeutsches dichterbuch*. 2. aufl. 1912, s. 285: »De Marjenhaver toren«). Sie stammt aus der alten chronik von Eggerik Beninga (geb. 1490). Vgl. noch Grässe, »*Sagenbuch d. Preufs. Staats*« II, Nr. 157.

Göttingen. August Andrae.

KLEINE MITTEILUNGEN.

Am 2. November 1915 starb nach schwerer krankheit im 59. lebensjahr dr. Gregor Sarrazin, ordentlicher professor der englichen philologie an der universität Breslau.

CONTRIBUTIONS TO ANGLO-SAXON LEXICOGRAPHY. IX[1]).

Ǣfre ǣlc. An early instance of this combination is afforded by *Synodalbeschlüsse aus MS. lat. 943*, printed in Brotanek's *Texte und Untersuchungen*, p. 27. This instance together with those from Wulfstan and the Chronicle make the assumption plausible that this collocation dates from the beginning of the 11 th century. The passage is quoted in the following paragraph.

Ǣfre ǣʒhwilc. In voce 'every' Bradley says (*New English Dict.*, p. 343): "It does not appear that *ǣfre* was prefixed to the other two words, *ǣʒhwilc* and *ʒehwilc*, which enter into the history of 'each'." As the following quotation will show the form was in use in the second decade of the 11 th century, but had no vitality. ⁊ hy ʒeræddon þæt æt *æfre ælcere* mæssan þe heora æniʒ sylf ʒemæssiʒe ʒemune mid þrim collectum synderlice hys ʒehadan. ⁊ beʒyte heora æʒhwylc þæt man *æfre æʒhwylcere* wucan for ealle ʒeferan ane syndermæssan synderlice ʒesinʒe. *Synodalbeschlüsse aus MS. lat. 943*. *Texte und Untersuchungen* von Rudolf Brotanek. Halle 1913, p. 27.

Ǣfter behind, we know from *Chronicle* 1076 (D), quoted by Bosworth-Toller, Supplement, under 'æfter adverb', without a translation. In the following late passage 'is ʒit æfter' means: is still left. The corresponding J text has 'is ʒyt unseald'. Ðeo sæleste ʒerde is ʒit æfter, þe ðu for noht ne tellest. *Pseudo-Matthaei Euangelium* 131, 485 (Assmann, *Angelsächsische Homilien und Heiligenleben*. The Latin text

[1]) Cp. Engl. Stud. 26, 125; 32, 153: 33, 176; 35, 329; 37, 188; 38, 344; 40, 321; 43, 161.

has: Est hic virga brevissima quam pro nihilo computasti (Tischendorf 66).

Āhiscan to mock, deride. Bosworth-Toller gives '*ahiscean* to hiss at, mock' without place and refers to *hiscan*; i. v. *hiscan* we are referred to *hyscan* where no further mention is made of *ahiscean*. The supplement i. v. *áhiscean* refers to *áhyscean*, where we find the faulty place from *Ps. Spl.* 79, 7, which doubtless contains our word. Neither sweet nor Clark Hall give *āhĭscean*, but they give the simple verb. Bosworth-Toller has *i*, while Sweet and Clark Hall have *ī*, *ȳ*; similarly the former gives *husc*, while the latter give *hūsc*. Sievers (Gr. § 209, 3) gives *husc* [1]). The *Arundel Psalter* glosses 'et dominus subsannabit eos' by: ⁊ *drihten ahiscð hig*. 2, 4.

Āhladan in its figurative sense 'to empty, deprive (*fram* of)' has hardly been illustrated. Eala hwylc byð seo unȝesæliȝe sawl þe byð fram ȝode forlætenu. ⁊ fram deofle ofþricced. heo byð leohtes ȝeæmtiȝud. ⁊ hio byð þystra ȝefylled. ⁊ hio byð fram ælcere swettnesse *ahladen*. *Zwei Homilien Ælfrics*, 18, 18 (Brotanek, *Texte und Untersuchungen*).

Āhreddan (to rescue) either takes the genitive, the dative, or a preposition as the equivalent of the modern 'from'. Bosworth-Toller gives instances of *æt*, *fram*, *of*, *on*, *wiþ*. He might have added *for*. In Psalm XVII, 17 and 18 we find *æt*, *of* and *for* used in the same sentence. Drihten sende of his heanesse, and *ahredde* me *æt* þam ofermætum wæterum, and *of* minum strengestum feondum, and *for* eallum þam þe me hatedon. *West-Saxon Psalter*, edited by Bright and Ramsay. Cp. Wülfing, *Die Syntax in den Werken Alfreds des Großen*, § 97 (s. 156); §§ 623, 678, 737, 972.

Āhwæder anywhither, in any direction. This form has not yet been found, but we have two instances of *āhwyder*, and one of *āhwider* (v. Bosworth-Toller, Supplement). Oððe þa þe hyra ælmessan behatað to mislicum tryowum. oððe to wyllum. oððe *ahwæder* buton to ȝodes circium ealle hi anydað crist ælmihtiȝne of hyra heortum. *Zwei Homilien Ælfrics*, 20, 3. (Brotanek, *Texte und Untersuchungen.*)

---

[1]) O.S., O.H.G., *hosc*, M.H.G. *hosche*, *hoschen*, M.E. *hux* sufficiently prove the shortness of the vorvel.

Andfeng receipts, takings. Cp. Bosworth-Toller, Supplement, i. v. andfeng III *sumtus*. Twezen zafolzylderas wæron feoh scyldize sumum massere. se án him sceolde fifhund peneza. / se oðer fiftiz. þa næfde heora naþor þone *andfeng* þæt hi him þæt feoh forzuldon. *Zwei Homilien des Ælfric*, 10, 1. (Brotanek, *Texte und Untersuchungen.)*

Androginem, hermaphrodite. For our knowledge of loan words in Old English the following passage is instructive. The word has retained the accussative form of the original. zyf *þæt* wif ane hit drinceð, þanne cenþ heo *androzinem. Medicina de Quadrupedibus*, 12, 24. (Edited by Joseph Delcourt, 1914; Anglistische Forschungen 40.)[1]

Be to the accompaniment of. Vide **sōn.**

Behȳdedness 'secrecy, concealment, secret place', scantily illustrated in the *Supplement,* occurs in the *Arundel Psalter*, 16, 12, to translate *in abditis*, '*on behidednesse*'. *Latibulum*, which is glossed *behydednesse* in *Lambeth Psalter*, is here glossed *dygolnessa*. On the other hand *Lambeth* has *on dygelnyssum* in 16, 12 (*on scræfum l. on dygelnyssum).*

Belīefan believe. Not hitherto recorded. Hwy nolden ge *belefen* on hine? Witodlice he waes Godes sune. William H. Hulme, *The Old English Gospel of Nicodemus*, *Modern Philology*, I, 16 *(De Resurrectione Domini)*; cp. *ibid.* p. 8. MS. *A* has *gelyfan*. The verb is construed with *on* and following accusative. The same construction is found after *gelīefan*, e. g. John III, 18; X, 42. — He wæs ðe forma casere ðe on Criste *belyfde*, Sancte Helene sunu, þare eadiz cwæne. B. Fehr. *Die Hirtenbriefe Ælfrics*, 93, 47 Oz. O and D have 'zelyfde, zelifde'. Oz is an excellent 12 c. MS; cp. Fehr §§ 29, 30, 132.

Biddan æt. The construction of *biddan* with *æt* before the name of the person of whom a thing is asked, is amply illustrated in the supplement of Bosworth-Toller. In the following sentence *æt* is used absolutely without dative following. One would almost be inclined to believe that a noun has fallen out, but the MSS agree. And þæt nan preost ne do his halzan þenunze wið sceattum, ne nanes þinzes ne *bidde*

[1]) Cp. final note on p. 359.

æt, naðor ne for fulluhte ne for nanre þenunȝe. B. Fehr, *Die Hirtenbriefe des Ælfric*, p. 17, 72.

Birht(i)an to shine. þa-þa he incom, þa *brihtode* eall helle. *De Resurrectione Domini (ut ante)*, p. 23. Cp. Napier, *Old English Glosses* 4203. I give this instance because the word is only sparingly recorded; cp. Bosworth-Toller, Supplement.

Blissian w. gen., rejoice at. First illustrated in Bosworth-Toller, Supplement. Another instance of this construction in found in *De Resurrectione Domini*, Modern Philology I 22. Ac uten we nu ealle *blissigen þæs lihtes*.

Bōn prayer, ought to find a place in our Anglo-Saxon dictionaries, for, although the text in which it occurs is decidedly late, it as decidedly belongs to the Old English, not the Middle English, period. This Norse loanword occurs in the same text as the Norman *seruien*, that is, in *Pseudo-Matthaei Euangelium*. The N-text reads: And æfterþan ðe heo hæfde hire *bone* ifylled, þa ahof heo hire eaȝan up to drihtne. (l. 112.) The J-text has *ȝebed*.

Cheart chariot. This curious form occurs in the following passage of *De Resurrectione Domini: ut ante*, p. 30. Ic eam Enoch and ic þurh Drihtenes word wæs hider gelædd, and þiss is Helios þe mid me is; se wæs on fyrene *chearte* hider gefered. MS. *A* has *cræte*. Hulme, on p. 9, says: "*chearte* represents a peculiar development of the OE. *cræt* (= cart). The word generally underwent metathesis (*cræt* > *cært* > *cart*)." One does not quite see how *cart* became *chart* (*chearte*). Is *ceart* perhaps a mixed form, O. F. *Charre* + O. E. **cært?* *Cursor Mundi* (about 1300) has: Helias was — — Translated in a golden *chiare (other MSS. chare)*, 9162 (Cott.) *Chariot* occurs as early as (about) 1325.

Cīdan him betwēonan to quarrel. This construction has not been illustrated. Hwu grislic wæs þære deoflene gemot, þa seo helle and se deofel *heom betweonen ciddan*. *De Resurrectione Domini*, p. 25, *ut ante*.

Cnihthād unmarried state, bacchelorhood. Johannes eac se fulluhtere — þurhwunode æfre *on cnihthade* on micelre forhæfdnesse and on clænnesse. B. Fehr, *Die Hirtenbriefe Ælfrics*, p. 76 D 14. And Johannes se ȝodspellere — wunode

on cnihthade and on clænnesse oð his lifes ende. ibid. 15. The other texts have 'þurhwunode (lyfode) on mæȝdhade'.

Digollice v. *(be) sōn(e).*

Dauidisc of David, occurs by the side of the form *Dauitic* that we know from the Leechdoms. It is found in *Pseudo-Matthaei Euangelium, ut ante,* p. 127. J. has: Heo wæs eadmodre and on ȝodes lufan glæddre and on hyre ȝeþohtum clænre and on ðam *davidiscum* sanȝum wrætlicre and wisra, þonne heora ænig ær wære. N. has: on þam *dauidisce* sanȝe. Not in the Latin text!

Dierneleger adultery, is a rare word quoted in Bosworth-Toller from the Anglian-Gospels only. The only text in which I have found it is *De Resurrectione Domini* (William H. Hulme, *The Old English Gospel of Nicodemus*, Modern Philology, I): þa sohten heo hine and þa twelf cnihtes þe sægden þat he nære on *dernelegere* acænnod (p. 13). Hulme, who mentions on pp. 7—9 some of 'the most unusual words', also gives this. It is interesting to find, in a very late Saxon text, a word, which up to now has only been discovered in Anglian glosses. This teaches us how dangerous it is to assign a word to the Saxon or Anglian stock.

Fægre v. *(be) sōn(e).*

Feohgescot money-payment, scot. Not in the dictionaries as Brotanek points out (p. 134). For the meaning cp. *feohsceatt,* Daniel 744. Swaswa we bisceopas us betweonan ȝeræd habbað nelle we to him ȝyrnan *feohȝesceotes* ne freotmannes butan hwa sylf wylle. *Synodalbeschlüsse,* p. 28. (Brotanek, *Texte und Untersuchungen.)*

Fērrǣden company. And Annas and Caiphas þa locan fæste geinsegelodan and þærto herdes gesetten and geðoht worhten wið þan *ferrædden* on hwylcen deaðe heo hine syllen mihten and ofslean. *De Resurrectione Domini,* p. 14, *ut ante.* Hulme (p. 8) says: '*ferrædden* for forræddan (subst.?) = "traitor, plotter", where A has "geþeaht worhton myd þam mæssepreostum." The word is not given in the dictionaries as a noun, and may therefore be considered new.' I believe we have before us another instance of *fērrǣden* = *gefērrǣden.* The first example occurs in *An Old English Vision of Leofric, Earl of Mercia,* published by Prof. Napier in the Philological Society's *Transactions,* 1908, p. 182, l. 21: Hwæt sceall þæs

fula mann on ure *færræddene?* In a note the editor says: the regular form in *geferræden*, but cf. Napier, *OEGll.* 2354 etc.

Fōn tō accept. As a further illustration of the extensive use of this verbal phrase I quote the following passage from *De Resurrectione Domini* (Modern Philology I 17): þa abæden ealle þa Iudees þæt heo scolden feo nymen and ham gewænden, and na mare hit cyðen on þan lande. And heo sæden þæt heo swa wolden. And heo *fengen to* þan feo. Cp. *Engl. Stud.*, 43, 161.

Font-blētsung = fonthālgung consecration of the font. Onȝean þa ȝesetnysse, swaswa he cwyð to Gode on þære *fant-bletsunȝe. Ælfrics Hirtenbriefe*, 188, 117 (X). Oz. has: on þare *font-bletsunge.*

Forebrēost breast, chest. Only quoted from glosses.

His stæfn is swa beorht swa byme
and his sweora swilce smæte ȝold
and his *forebreost* fæȝre gehiwod.

Poems on the Phoenix, printed by F. Kluge in *Englische Studien*, VIII, p. 478, 68.

Forhealdan to keep too long. This is Fehr's translation of the verb in: Man sceal healdan þæt haliȝe husl mid mycelre ȝyminȝe and ne *forhealdan* it (und nicht zu lange behalten); *Die Hirtenbriefe Ælfrics*, p. 30, 135; this is a plausible translation in connection with what follows (þæt hit huru fyniȝ ne sy). It approaches the meaning 'withhold, keep back', discussed in *Engl. Stud.*, XXVI, 128 and 450.

Fort till. An early instance of this conjunction and preposition, common throughout the Middle Ages, is afforded by *Medicina de Quadrupedibus, ut ante.* Wið ornan nim gate horn ⁊ lege to fyre *þæt* he byrne on fyre, do þanne of þa scille on niwe fæt, cnuca hy þane swiþe wið scearpun ecede, do on ða oman *fort* hy hæl sy: 16, 10. — Nim bares ȝelinde ⁊ seoð on þrim sesterum wæteres *fort* se ðridda dal sy beweallen. 20, 9. In the form *forþ* it occurs in *De Resurrectione Domini, ut ante:* 1. with *þæt:* He onbad on Jerusalem *forð þæt* se Hælend wæs ahangen (p. 13). MS *A* has *oð.* — Eall middeneard us wæs sinle underðeodd *forð þæt* nu (p. 28) MS. *A* has *oð nu.* 2. with *to:* and þu *forð to* domes dæige scealt beon þuss gebunden (p. 29); þa feng ic on mine gebeden *forð to* þære middre nihte (p. 20). The combination

forþ to no doubt resulted in *fort*. In Stratmann's *Middle-English Dictionary* 'fort' is given under 'for', in connexion with the fact that 'for to' occurs in early Middle-English texts; this 'for to' it will be safer to explain as a corruption of *forð to*.

Forþbringan to bring up. Only in Clark Hall, without reference. þis eadıȝa mæden se arwurða ȝodes þeowa Theothimus fedde and lærde and forðbrohte, oð þæt hi xv wintre eald wæs. *Passio Beatæ Margaretæ Virginis Et Martyris* (Assmann's *Homilien und Heiligenleben*) 170, 20.

Forþbringan, forþlǣdan adduce, quote; translation of Lat. *proferre*. Clark Hall gives this sense. Petrus cwæð: nu me betwyh læteð hwæthuȝu]gytes þyssere *forðlæddan* cyðnysse. *Dialoge Gregors des Grossen*, p. 102, 17 (C). H has: þysre *forð ȝelæddan* cyðnysse. The Latin text reads: Iam quidem prolati testimonii mihi aliquantum intellectus interlucet. — Ac forþon þe þu nu unluce þa locu þissere *forðbrohtan* cyðnysse, ic þe bidde, þæt . . . *ibid.* 103, 8 (C, H.) The Latin text has: quia prolati testimonii claustra reserasti. The Latin: 'Quam videlicet excommunicationis sententiam non proferendo intulit, sed minando' is translated: witodlice þone cwyde þære amænsumunȝe ne ȝespræc he na þy þe he hit wolde forðbrynȝan, ac elles beotiȝende. *Ibid.* 152, 15 (C). H has *ȝelæstan*, which assuredly is a better translation than the etymologizing rendering *forþbringan*.

Forðmid along with them, at the same time, as well. An early instance of this phrase, explained in *N. E. D.* i. v. forth adv. 2 c., is found in *Die Hirtenbriefe Ælfrics*, p. 130, 174: Blind bið se lareow, þe læran sceal folc, ȝif he læran ne cann, ne he leornian nele, ac mislæt his hyrimen and hine sylfne *forðmid*. The word is used in O., Oz., and D. The earliest example in N.E.D. is dated c. 1175. The example in Ælfric shows that it is not correct to speak of *forðmid* as an early M.E. phrase as the editor of N.E.D. does. As far as our present knowledge goes it is Late West-Saxon.

Forðrōwan to row on. Volosianus þa het hys scypmen swyđe *forð rowan* and þær bæftan let Titum and Vespasianum. *Legende von der Heiligen Veronica*, 190, 274 (Assmann).

Forþstefn prow. Cited by Bosworth-Toller from Lye; not in Sweet or Hall Clark. On. XVI. nihte monan far offer sæ

7 site on þes scipes *forð-stefna.* Förster, *Beiträge zur mittelalterlichen Volkskunde, VIII.* Herrig's Archiv CXXIX, 45. Similar compounds with *forð*, we have in *forðfæder*, *forðgyrd*, *forðherge*, *forðman*, *forðwif*.

Forþyppan. Bosworth-Toller gives this verb from Ps. Voss. (= Junius 27) 16, 3, and translates it by 'to make known, publish, declare, promulgare, publicare, prodere'. It translates 'prodeat' in the *Arundel Psalter* 16, 2: 'de vultu tuo iudicium meum prodeat of ansyne þinre dom minne forðyppe', for which the *Regius Psalter* has: of andwlitan þinum dom min yppe! The glossator of Arundel translates each word separately; that he renders 'iudicium meum' by an accusative does not imply that he translated 'prodeat' by a transitive verb. It is more likely, or at least just as likely, that *forþyppan* has the same meanining as *yppan* in the other two examples, viz. that of 'to come forth, to proceed', assigned to it in Bosworth-Toller sub III; consequently *prodire*, not *prodere.* Cp. *Lambeth* 'forðsteppe'.

Frēotman freedman. Only example in Bosworth-Toller. For further instances vide Brotanek *Texte und Untersuchungen* 134. Swaswa we bisceopas us betweonan ȝeræd habbað nelle we to him ȝyrnan feohȝesceotes. ne *freotmannes* butan hwa sylf wylle. *Synodalbeschlüsse*, p. 28.

Fullslēan to kill, slay (completely). To the small number of verbs compounded with 'full', *fullslēan* must be added; cp. *fullbrecan*, *fullfremman.* And ȝif Petrus moste þone man *fulslean* þonne ne hete Crist hine behydan þa sweord. *Hirtenbriefe Ælfrics*, 138, 197.

Gang, stool. In the well-known Anglo-Saxon letter published by Kluge in *Englische Studien*, VIII (p. 62), *gang* may have the meaning attached to it in the Dictionaries in accordance with Ælfric's first gloss 'latrina', though I think it more likely that it has the same meaning in this passage as 'gangsettl' of the same letter, namely that of 'stool', Ælfric's Second gloss 'secessus'. In the following passage 'he to ȝanȝe eode' may be translated 'he went to stool'. Cp. Dutch 'stoelgang'. Ac he nolde ȝeswican, ær-þam-þe him sah se innoð eall endemes ut, þa-þa he to ȝanȝe eode. B. Fehr, *Die Hirtenbriefe Ælfrics*, 3, 8 (= L. Ælf. C).

Gebrytsen fragment. Vide **gebrystnian.**

Gebrytsnian go to pieces, come to ruin? **Brystnian**, explained by Bosworth-Toller as 'to distribute, spend', occurs in Napier's *Glosses* (Aldhelm 2195): erogantem, *i. diuidentem*, brytsniendum. With the prefix *ge-* it is found in a homily printed by F. Kluge in *Englische Studien VIII.* Næfre welan nebeoð butan synne begytene. ne nan þa eorðlican þing nemæg butan synne *gebrytsnian* (473, 33). Cp. *brytsen* fragment, and *gebrytsen* fragment, which is not in Bosworth-Toller, but is registered by Clark Hall with a general reference to the Gospels. It occurs in St. Matthew xiv, 20: twelf wylian fulle þæra *gebrytsena*. St. John vi, 12, 13 has 'þa *brytsena*, þæra *brytsena*'; St. Mark. viii, 20: 'hu fela wyligena *brytsyna*'. The form with the prefix also occurs in the Homily printed by A. S. Napier in *An English Miscellany* presented to Dr. Furnivall. ⁊ on ðam dæge God gebletsode. v. berene hlafas 7. II. fixas, ⁊ of þam he afedde. v. þusend manna, ⁊ þær to lafe wæron. XII. cypan fulle on þam *gebrytsnum*. (p. 358.) The Anglian texts do not use this word.

Gehrif belly, womb. Not in the Dictionaries. The J text of *Pseudo-Matthaei Euangelium* has: þa ʒemette he hi bearn hæbbende on hire *ʒehrife*. 134, 595. The N text has 'on hire *rife*'. (Assmann, *Homilien und Heiligenleben.)*

Gelēaf leave, permission. Bosworth-Toller gives no example and merely refers to *lēaf;* Clark Hall marks it as a hypothetical form; Sweet omits it. þa on morgen ferde Joseph to Jerusalem mid *geleafe* and mid þan ærendracan ealle on heora assen ridende. *De Resurrectione Domini* (v. a.), Modern Philology I, 19. MS *A* omits 'mid geleafe and'. The form *lēaf* occurs on p. 22. (Beo Godes mihte and *leafe* writað and geswutelieð eallen mannen.)

Gelēas false, seems to be a very rare word. Æle ʒe *ʒeleasan* witan ʒað hraðe to eowrum weorce. *Passio Beatæ Margaretæ Virginis Et Martyris* (Assmann's *Homilien und Heiligenleben)*, 174, 133. Cp. 174, 161 þa *leasan* ʒewiten.

Gelīce efne equally, in like quantities. ʒif heo drinced wylfene meoluc mid wine ʒemenged *ʒelice efne*, sona hyt haleð. *Medicina de Quadrupedibus,* 20, 25.

Gemōt encounter, conflict. This signification is mentioned only by Clark Hall, but marked as poetical. The following passage from *De Resurrectione Domini*, p. 25, *ut ante*, proves

that it also occurs in prose. Eala, mæn þa leofeste, hwu laðlic and hwu grislic wæs þære deoflene *gemot*, þā seo helle and se deofel heom betweonen cidden!

Gĕmerung groaning. Clark Hall quotes from *Liber Scintillarum*, 34, 3 'gemerian (gēmerian = gēomrian?) to groan'. The connected substantive occurs in the *Arundel Psalter* 6, 7, where 'laboraui in gemitu meo' is glossed: ic wan l. ic swanc on *gemerunge* minre.

Gēmung marriage. It is interesting to find this Anglian word in the *Pseudo-Matthaei Euangelium*. In the J text we read (132, 538): Fæmnan beoð hyre on fultume oð þæne dæʒ eowra *ʒemænunʒa*, and ne mæʒ hiʒ nan oðer onfon; and again (135, 650): To hwan forhæle ðu us þine *ʒemænunʒe* swa clænre fæmnan. This 'gemǣnung' is cited in Bosworth-Toller from Somner's Dictionarium, and Clark Hall registers it with a reference to the two above-mentioned places, translating it 'fellowship, connection', The Latin original has: Virgines quidem quinque ad eius solatium dabuntur, quousque dies statutus veniat in quo ipsam accipias (B in uxorem); non enim poterit alii in matrimoniam copulari (Tischendorf, *Evangelia Apocrypha*, 67, 68).

The second passage is a very free translation of: quid fraudatus es istam talem et tantam virginem, quam sicut columban angeli dei in templo nutrierunt. Tischendorf, 71.

On turning to N. we find respectively: "Fæmnen beoð mid hyre on fultume oð þæne dæʒ incre *ʒeamūʒæ*,] ne mæʒ hire nan oðer wer underfon", and: "To hwan forhæle þu us þine *ʒemunʒae* swa clæne femne". Evidently the word is taken, not in the sense of 'marriage', but rather in that of 'copulation', 'begattung', in which meaning it perhaps also occurs in the same volume (Assmann's *Homilien und Heiligenleben)*, in *Drei Leben aus: De Vitis Patrium* (XVIII, 309): And þa æfterþon þe maniʒe daʒas wæron forðʒewitene, þa ʒeseʒon uncre hlafordas, þæt wit lufedan unc betweonan. þa ne wendon hiʒ nanes fleames to unc, ac hio unc bæddan to *ʒemanʒum*. Clark Hall gives to 'gemang' a meaning 'connexion', 'cohabitation' based on this passage, and Sweet gives for the plural of this word the sense 'sexual intercourse'. There is just a possibility that the scribe of J found 'ʒemung' in his original and, not understanding the word, substituted

'ȝemænunȝ', which may have been an existing word, but may just as well have been manufactured by him. For 'gēmung', see *Anglia Beiblatt*, XXV, 180, and Jordan, *Eigentümlichkeiten*, p. 12 note.

Geniman. Andan geniman wiþ to become envious of, to begin to feel envy at. þa *ȝenam* deofol him *andan wið*. *Drei Leben aus*: *De Vitis Patrum*. Assmann, *Homilien und Heiligenleben*, 195, 17.

Gesellan to sell. Sweet does not give this word; Clark Hall gives no reference; Bosworth-Toller has no example, for 'Iudas gesalde Drihten Hælend' can hardly count as such, since 'gesalde' translates 'tradidit'. The following is the first undoubted instance for O. has *beceapedon*, Oz. *beceapodon*. And swa micclum wurdon onbrirde, þæt hi heora æhta ealle *ȝesealdon* and þæt weoið brohton to ðara apostola fotum. B. Fehr, *Die Hirtenbriefe Ælfrics*, p. 88, D. 40. *Sellan* is also rare in this sense; Cp. Sweet's note l. 88 of *The Assumption of St. John (A. S. Reader)*.

Geswincful applied to persons and meaning 'leading a life of drudgery, hardworking' is not recorded. In the *Geburtslunare*, edited by Förster in *Herrig's Archiv* CXXIX, we read on p. 24: on. xviii. nihte, se bið earm 7 *ȝeswinȝful* on his life.

Geþoht wyrcan to consult, plot. And Annas and Caiphas þa locan fæste geinsegelodan and þærto herdes gesetten and *ȝeþoht worhten* wið þan *ferrædden* on hwylcen deaðe heo hine syllen mihten and ofslean. W. H. Hulme, *The Old English Gospel of Nicodemus*, p. 14.

Geþreodian not in the Dictionaries; see under *þreodian* for example.

Gindrencan to saturate, inebriate. This interesting word has hitherto only been found in *Vespasian Psalter* 35, 9, Sweet O E T p. 234, as Brotanek points out on p. 62 of his excellent *Texte und Untersuchungen*, and in *Kentish Glosses to the Proverbs of Solomon* in Wright-Wülcker 58, 40. For I think the word there given must be read as *gindrencan*, i. e. ge + indrencan, not with Clark Hall as *ginddrencan*, i. e. *gind* + *drencan*. *Indrencan* occurs several times, and compounds of *ge*-with verbs prefixed by *in*- are by no means uncommon, e. g. geinbryrdan, geinlagian, geinseglian. On the

other hand it must be acknowledged that compounds with *geond* — are numerous, but they hardly form the sort of compound to which *gindrencan* belongs. The spelling *gindrencan* in a late text need not astonish us. 7 hio biþ mid ælcere biternesse *ʒyndrenced. Zwei Homilien Ælfrics,* 18, 18 (Brotanek, *Texte und Untersuchungen).*

Goldfell, golden fell, golden fleece. This word, which must be separated from *goldfell* quoted in the dictionaries from Wright-Wulcker 518, 4 and discussed by Otto B. Schlutter in *Anglia* XIX, p. 115, if Schlutter's surmise is correct that *goldfel* must be read as *goldþel,* occurs in the two versions of an Old English poem on the Phoenix, printed by F. Kluge in *Englische Studien* VIII, 474—79. *Goldfelle* ʒelic gliteneð Fenix, 476, 58; *ʒoldfylle* ʒelic ʒlitonaþ Fenix, 478, 61.

Grōwness growth. This rare word has only been illustrated from Bede. Perhaps it was Anglian or belonged to the patois of the borderland. It occurs in both texts of *Pseudo-Matthaei Euangelium* (Assmann, *Hom. und Heiligenleben),* 124, 257. J. And he drihten inʒc syleð swa mycele *ʒrownysse* on inʒcran beorðre swa he næfre næniʒan halʒan ær ne sealde, ne nu eft ne syllað. N. has *grownisse* (250). A pure West-Saxon text would prefer *wæstm* or *ēacnung.* Cp. *nymðe, þreodian.* The Latin text has: vobisque deus talem debit fructum qualem ab initio nunquam habuerunt prophetæ nec sanctus aliquis nec habituri sunt (Tischendorf, 59).

Habban for nā(wu)ht. In addition to what Wülfing and I have said about *habban for* in *Englische Studien* XXVI, 128 and 451, I adduce the following examples: And se þe þone awyrgdan for *nawuht hæfð*; and se þe þone rihtwisan weorþað, þone þe Godes ege hæfð, Psalm XIV, 5, *West-Saxon Psalter,* edited by Bright and Ramsay. For "ad nihilum deductus est in conspectu eius malignus" the *Lambeth Psalter* has: to nahte gelæd is on gesihðe his se awyrgeda l. yfelcunda (Lindelöf): the *Regius Psalter:* to ealles nahte ʒelæd bið l. ʒeteald bið on ʒesyhðe se awyrgeda (Roeder); the *Vespasian Psalter:* to nowihte gelæded bið in gesihðe his se awergda. Cp. **tō nāhte bēon.**

Heāfod-wræc headache. Not recorded in the dictionaries, though they give the form without metathesis *(heafod-wærc),* or at all events the second part of the compound *(wærc,*

wræc, Sweet). Gif hwa si on *heafod-wræce* after baðe smyre mid þam on þrym nyhtum. *Medicina de Quadrupedibus,* 4, 9. Cp. *tōþ-wærc, — wræc, wamb-wærc, — wræc.*

Ilca. The following use of *ilca* is unrecorded. And swa deð ælc þæra þe hine singð; þancað Gode his mundbyrde, þonne he hine of hwylcum earfoðum alysed hæfð, oððe hine oððe þone þe he hine fore singð. *For þæm ylcan* (for the same reason) hine sang Crist, þonne he alysed wæs from Iudea ehtnesse. Argument to Psalm XVII. *West-Saxon Psalter* (Bright and Ramsay). Ys on Bretonelande sum fenn unmætre mycelnysse, þæt onginneð fram Grante ea, naht feor fram þære cestre, *ðære ylcan* nama ys nemned Granteceaster. *Guthlac,* edited by Gonsler, 113, 2. *Ðære* is Gonsler's reading for MS. *ðy.*

Inmēde close to one's heart, dear, important. Gif we soðlice cristene beoð. þonne ne sceal us nan woruldȝestreon beon swa *inmede* swa ures drihtnes lufu. *Zwei Homilien Ælfrics,* 15, 24. Besides the instance mentioned by Brotanek on p. 101 (*Benediktinerregel,* Bibliothek der ags. Prosa II, 132, 8), there are two other examples, mentioned by Napier, *Contributions to Old English Lexicography,* 40.

Intō in. Bosworth-Toller has one instance, which he gives incidentally under III. A second instance occurs in *Ein Briefentwurf aus MS. lat. 943* in Brotanek's *Texte und Untersuchungen,* p. 29, 6. þritiȝ hida of ðam þrim [hun]d hidun þe oðre bisceopas ær hæfdon *into* hyra scy[rum]. The date of the example in Bosworth-Toller (from the *Blickling Homilies*) is 971, the 'Briefentwurf' is dated by Brotanek 1012 or slightly earlier (p. 139).

Inweardlic. Clark Hall rightly translates *inweard* not only by 'inward, inner, internal', as Bosworth-Toller does, but also by 'intrinsic, deep, sincere, earnest', a meaning illustrated by two examples in Bosworth-Toller. *Inweardlic* has the same figurative meaning. þa mærða þe ȝod hæfð ȝeȝearwud þam þe hine *inweardlicere* heortan lufiað. *Zwei Homilien Ælfrics,* 21, 8. Lambeth, has: hine lufiað mid *innewcardre* heortan.

Leegan = beleegan to cover. He byð gelic þam men þe arærð him stænen botl ⁊ dylfð þone ȝrundweall swyþe deopne. ⁊ leȝð hine mid stane. *Zwei Homilien Ælfrics,* 14, 9. (Brotanek, *Texte und Untersuchungen).*

Marmelstān. This interesting intermediate form is mentioned neither in the Anglo-Saxon Dictionaries, nor in the Oxford Dictionary.

And his forebreost fæȝere ȝeheowed
Swylce *marmelstan* mæres cinnes.

Poem on the Phoenix printed by F. Kluge from Vespas. D. 14, fol. 166[a], in *Englische Studien*, VIII, p. 476, 56. The version CCCC 198 fol. 374[b] has *marmorstan*, 478, 59.

Midsp(r)ecend one who speaks on behalf of another, advocate. The Dictionaries have only the noun *midspreca*. It is interesting to find that, in the only passage adduced by Bosworth-Toller, the collocation is: *midspreca and bewerigend*. The word occurs in *De Resurrectione Domini* (William H. Hulme, *The Old English Gospel of Nicodemus*, Modern Philology I): Ac hwu wære þu swa dyrstig, þæt þu dorstes innen ure gesamnunga gan, þu þe wære *werigend* and *midspecend* þan Hælende? — The form *þan Hælende* is evidently owing to *mid*.

Mis(t)lice otherwise, in a different manner, synonymous with 'on oþre wisan'. For þon þe men moston ær Moyses æ *mislice* libban, and under Moyses æ mancyn lifode *on oþre wisan*. *On oþre* we sceolan don be ures drihtnes lare. B. Fehr, *Die Hirtenbriefe Ælfrics*, p. 79, 19.

Mōd. Mid ānum mōde unanimously. This interesting expression explains 'ānmōd(lice, — ness).' þurh þas mynȝunȝe and maneȝum oþrum wordum wurþan ȝemartyrode maneȝa þusenda wide into þas woruld, æȝðer ȝe weras ȝe wifmen for Christes ȝeleafan *mid ænum mode* and hi swa mid strecnysse astiȝan to heofonum. B. Fehr, *Die Hirtenbriefe Ælfrics*, 82 O. 25. D has *mid anrædnesse*, Oz. *mid kene mode*.

Nāht: to nāhte bēon to be of no account, to be as nothing. Though the phrase *tō nāhte* has been registered in other senses, this application is not mentioned in the dictionaries. ȝyf þæt wif ane hit drinceð, þanne cenþ heo androȝinem: ne byð þæt *to nahte*, naþer ne wer ne wif. *Medicina de Quadrupedibus*, 12, 25. Cp. **habban for nā(wu)ht.**

Nīedbād toll, exaction. This rare word is used figuratively in *A Homily on the Harrowing of Hell*, edited by William H. Hulme in *Modern Philology*, I. Hwæt, we nu wæron fægne, þæt we us moston bediglan on ussum scræfum, þæt he us ne swencte mid his mægnis *nidbaðe*. (p. 33.)

Nū just now. In the following passage *nū* has the same meaning as *nū hwīle* in *Blickling Homilies*, 109, 6. Nis nan had ȝesett on cyrclicum þeawum butan þas seofon, swa swa we sædon *nu*. Fehr, *Die Hirtenbriefe Ælfrics*, 11, 45. Cp. Bede IV, 24, 364$_3$ ⁊ eac swylce þæt is ȝesewen, þæt he wæs ȝewiss his silfes forðfore, of þam þe we *nu* secȝan ȝehyrdon (qui etiam præscius sui obitus extitisse ex his, quae narrauimus, uidetur).

Nymðe. In connection with what Jordan has said about this word (*Eigentümlichkeiten des anglischen Wortschatzes*, pp. 46—48), it is interesting to find for 'and he næfde nænize oðre ȝymene *buton* his eowde' of the J text, ll. 44, 45, 'næfde he næniȝne oðre ȝemæne *nymðe* his eowde' (ll. 40, 41), in the N-text of *Pseudo-Matthaei Euangelium* (Assmann, Angelsächsische Homilien und Heiligenleben). This would point either to a Saxon (*Blickling Homilies*, 161, 11), or to a Kentish patois (O.E.T., *Charters*, N° 34), although the early introduction of *bōn* would seem to point to an Anglian scribe. — Cp. *Anglia Beibl.* XIX, 3 and *Journal of English and Germanic Philology* XI, 86, 87.

Ofersettan lay upon. Not in the dictionaries; cp. *Englische Studien* 40, 328. In the following passage *mid* seems to mean 'along', but may be freely translated by 'upon'; cp. Bosworth Toller i. v. *mid 10*. Cockayne's translation in *Leechdoms* is not quite clear. Wið eaȝene hæte ⁊ wið stice niwe gate cuse *oferȝeseted* mid þa eaȝe-bræwas. *Medicina de Quadrupedibus* 16, 14. The MS. has *ofer ȝesedet*.

Ofgesettan to take from. Not in the Dictionaries. Nathan hym þa to ȝenealæhte and hyne sona ȝefullode on naman fæderes and suna and halȝan ȝastes, and hym *of ȝesette* þone naman Tyrus and hyne ȝenemde on þam fulluhte Tytus. *Legende von der Heiligen Veronica (Nathan)*; Assmann, *Homilien und Heiligenleben*, 184, 87.

Ofhæccan hack off, cut off. Nu secgað sume preostas — — ðæt Petrus ȝewæpnod wære, þa-ða he his drihten werian wolde, þæt wæs ða he *ofhæhte* þæs forscildȝodon eare, þe wæs on ðam gegænceȝe, þar man Crist bænde. *Hirtenbriefe Ælfrics*, 136, 190 D. 'Haccian' in 'to-haccian' has been registered, but the form 'hæccan' is new. Cp. *gehæcca*, sausage.

Ordfrum primal, original. This adjective, which stands in the same relation to *ordfruma* as *frum* to *fruma,* is not in the Dictionaries. And her sægeð eft þæt þa helware þus reonodon þa þæt *ordfremme* folc and þæt geswencede werod. *A Homily on the Harrowing of Hell* (ut ante), p. 33.

Ōþer. *Awendan on ōþer* to change. Nu is seo ealde æ eall *awend on oþer* to gastlican þinȝum. *Die Hirtenbriefe Ælfrics,* 122, 150.

Oþþer or. Early instances of this form, which is fully discussed in the *New English Dictionary* (i. v. other. conj.), are afforded by *Medicina de Quadrupedibus.* Ne þe aniȝes yfeles onhrine dered, *oþþer* ȝif [þe] hwæt yfeles byd [hraþe hyt byð] tosliten, 2, 18. — Wudebucca *oððer* gat 14, 10. — Wið herþ-buliȝes sare *oððer* wunde. 14, 26. — þa wearres 7 þa swylas ðe beoþ on manes handum oþþe on oþrum lime *oþþer* embe þana utgang. 18, 14. — Wyrc to duste *oððer* (MS. odðer) ælcor gnid on wine. 22, 12. — ȝesceafen *oððer* (Ms. odðer) ȝecniden on drinc. 12, 23. — On ele *oððer* (Ms. odðer) on clane buttere. 24, 2.

Pontisc this adjective is used to translate the Pontius of the Bible. It occurs: in *Nathan* or *Legende von der Heiligen Veronica* (Assmann, Homilien und Heiligenleben) 182, 31: Ic eom Nathan, Nauwes sunu, and ic of ȝreca rice hyder eom cumen and ic of Iudeum wæs, þam *Pontiscan* Pilate underþeodd; in *St. Matthew* XXVII, 2: and sealdon hyne þam *Pontiscean* Pilate þam deman; in *St. Luke III,* 1: begymendum þam *Pontiscan* Pilate Iudea þeode; in the Northumbrian glosses only in Rushworth: [gebundene læddun hine] saldun *pontiscan* pylato þæm geroefæ. Too little attention has been given in the Dictionaries to similar adjectives.

Rihtwīf legitimate wife. This, not *riht wif* should be read in the following passage: *and* ic hiȝ þa lufode swiðor þonne ænig *riht wif. Drei Leben aus: De Vitis Patrum;* Assmann's *Homilien und Heiligenleben* 204, 303. Cp. *rihthlaford, rihtwer.*

Rōdegealga cross. This compound is not in the Dictionaries. þæt dioful gewat of þisse helle feran to ðan, þæt he Iudas gelærde þæt hi Crist on *rode-gealgan* âhengon. *A Homily on the Harrowing of Hell* (ut ante), p. 32.

Rudian to be red. This verb is a contamination of *rēodian* and *rudig, rudu.* And him an ræd hiow *rudaþ* on

þam ricge. *Phoenix, Englische Studien* VIII, 478, 60; and him on read heow *ruded* on þan hrynge (?). Ibid. 476, 57.

Scamu; tō sc(e)ame shamefully. And se Cadwealla sloh and *to sceame* tucode þa Norðhymbran leode æfter heora hlafordes fylle. Ælfric's *Lives of the Saints (Life of king Oswald, 12)*. Sweet *(Reader 214, 8th ed.)* compares: ac þonne hi mæst *to yfele* gedon hæfdon, þonne nam mon frið and grið wið hi *(Chronicle 1011)*.

Sceapenness creation. The form without the prefix occurs in the fragment of Ælfric's *De veteri testamento et novo* printed by Assmann in *Angelsächsische Homilien und Heiligenleben*. ⁊ nan yfel nes on þam enȝlæn þa ȝyt, ne nan yfel ne com þurh ȝodes *sceapenesse*. 80, 8. Grein's text has *gesceapennisse* (2, 28). Cp. *sælðe* (81, 6) with *gesælðe* (2, 26), *cyndes* (81, 6) with *gecindes* (2, 27), *scyppen* (81, 11), with *gescippan* (2, 31), etc.

Seohhian. It appears that by the side of *sēon* 'to strain through a sieve', a new verb was formed, *seohhian* a denominative of *seohhe* a sieve. In *Die Hirtenbriefe Ælfrics*, 172, 69, we read: Se preost sceal hoȝian, þæt he his offrunȝa do swyðe clænlice þurh clað ȝeseohȝod (X *ȝeseohhod*, Ox. *ȝesoȝod*).

Servian to serve. This appears to be one of the earliest words to be introduced from the language of the conquerors. Whilst the J text of the Pseudo-Matthaei Evangelium, printed by Bruno Assmann in *Angelsächsische Homilien und Heiligenleben*, has: 'oðerne dæl he sealde þam þe ȝode ane þeowodon' (ll. 53, 54), the later N text has: 'oðerne dæl þæm þe gode ane *serueden* (48, 49). The earliest instance in *New English Dictionary* dates from the 13th century.

Sicomorus, sicomores bēam sycamore. Important for our knowledge of loanwords in Old English, are the two following passages. He arn þa beforan ealre þære meniu. ⁊ ardlice astah uppan an treow. ðe is on bocum ȝehaten *sycomeres beam* (Lambeth MS. *sicomores beám*). *Zwei Homilien des Ælfric*, 4, 23. þæt treowcynn is *sicomorus* ȝehaten (Lambeth *sicómorus*). ibid. 7, 19. þa arn he beforan, and stah up on an *treow sicomorum*. *Luke* XIX, 4.

Sōn. Be sōne to the accompaniment of music. þe feorða sealm ys gecweden Dauides sealm and Dauides sang;

for ði ælc þæra sealma þe swa gecweden byð, þæt he sy ægðer ge Dauides sealm ge Dauides sancg, ælcne ðæra he sancg *besone* mid weorode. Argument to Psalm IV, *West-Saxon Psalms*, edited by Bright and Ramsay. Cp. We sungon eow be hearpan. *Luke* VII, 32. þæt hi ealle sceolden þurh endebyrdnesse *be hearpan* sinȝan. Bede IV, 24 (Schipper 3424). Bosworth-Toller, *Supplement*, **Be** III, 3. — It means 'with a loud voice' (voce sonora) in: And cwæðe þonne *be sone*: Oremus: Preceptis salutaribus moniti et diuina and pater noster oð ende. B. Fehr, *Die Hirtenbriefe Ælfrics* 27, 123. Fehr translates: Spreche er mit lauter Stimme. Cp. ibid. 166, 51. **Digollice** and **fægre** are used to express the opposite (Fehr: 'mit leiser Stimme', 'leise', Latin text 'secrete'). And syððan cwæðe *diȝellice:* Libera nos, quæsumus etc. and hlude: Res omnia etc. ibid. 28, 124, 127, 128; 166, 52. The exact meaning of *digollice* and *fægre* becomes clear from 154, 26 and 156, 27 where *on sundron (-an), (-um)* is used in exactly the same context.

Sprangettan. Only quoted from Wright-Wülcker 473, 2 in the sense of 'to palpitate'. In the following passage it seems to mean 'tremble, quake'. Ne þas sawla *sprancetað* under ussum slagum; ne hi bifigað ne ne forhtigað. *A Homily on the Harrowing of Hell* (ut ante), p. 33.

Strangian. The following peculiar use of this verb is worth recording. And Beelzebub fleah into helle botme, and ure Drihten him *strangode* æfter and hine befran hwy he swa swyðe nyðer his setle gecure, and ærre cwæð þæt eall wurld wæs his. *De Resurrectione Domini* (ut ante), p. 28. I refrain from giving a translation till further examples have been found.

Sum. Sume þa ōþre has not been recorded. ȝe secȝað for oft, þæt Petrus, se apostol, hæfde wif and cild; and we eac secȝað, þæt he swa hæfde and *sume þa oþre*, þe þam hælende folȝodan, hæfde (D., Oz. hæfdon) wif and cild ær hyra ȝe cyrrednysse. B. Fehr, *Die Hirtenbriefe Ælfrics*, 102, 84. O. The three MSS. agree. Cp. Wülfing, *Die Syntax in den Werken Alfreds des Grofsen*, § 322, 2.

Sumera þinga in some respects. Illustrated in Bosworth-Toller by a single example from Thorpe's Homilies. Soð hy secȝað *sumera þinȝa*, forðon-þe he swa wel moste þa, on

ðære ealdan æ, ærðan-þe he to Criste ʒebuʒe. Fehr, *Die Hirtenbriefe Ælfrics*, 5, 11.

Swā. An interesting and early instance of 'swā, so', 'used to confirm or strengthen a previous statement' (*N. E. D.* i. v. *so* II 8) is found in B. Fehr, *Die Hirtenbriefe Ælfrics*, 102, 84 O, D and Oz. -O has: ʒe secʒað for oft, þæt Petrus, se apostol, hæfde wif and cild; and we eac secʒað, þæt he *swa hæfde*.

Swēg. We find an interesting application of this word in *ēarena swēg*, a buzzing or humming in the ears, bombus. Wið earena sar 7 *sweʒe* wudu-gate ʒealle mit niwum ele oððer æppeles seawe wlæc ʒemenged 7 on þa earan gedon; hyt hæled. *Medicina de Quadrupedibus*, 14, 22.

Synbend fetter of sin or hell. Only in Clark Hall, without reference. I find that Bright, in his *Anglo-Saxon Reader*, also translates it 'fetter of sin or of hell'. The singular is rather strange. Does *synbænde* stand for *synbænden* = *synbændum*? *-en* for *-um* is of common occurrence in this text. Eornestlice we axigeð hwæt þu seo, þu þe swa unforht us eart to gecumen and wylt us benymen eall þæt we hider habbeð gestrynd, [and] fif þusend and fif hundred wintre on pine and on *synbænde* gebroht hæfden? De Resurrectione Domini, p. 28 *ut ante*. The text of Camb. Univ. Lib. MS. I i. 2. 11, printed by Bright in his *Reader*, has: ealle þa þe we gefyrn on *bendum* heoldon (p. 136, 8). — þa Dauid þuss gespecan hæfde, þa þærto becom se wunderfulle King on mannes gelicnysse and þa gaten tobræc and þa þeostre ealle onlihte and þær þa *synbændes* ealle tobræc and ure ealde fæderes ealle geneosode. Ibid. 27. Bright's text has: and þar þa *synbendas* he ealle tobræc (p. 135, 4).

Syndonisc sindon. Not in the Dictionaries. Soð hit is þæt ic hine abæd and on clænen *syndonissce* hræigle befeold and hine on minen þruge geleigde. William H. Hulme, *The Old English Gospel of Nicodemus, Modern Philology* I; *De Resurrectione Domini*, p. 14.

Tōbeclȳsan to shut upon or after. I believe we have this compound in the following passage, for I do not think *tō* can be entirely detached from *beclȳsan*. Him þa earmode þær unʒesæliʒan anʒin and hy lædde into þam infærlde þære cytan, and he sylf into þære inran eode and ða duru him *to beclysde*.

Drei Leben aus: De Vitis Patrum I, 31 (Assmann, *Homilien und Heiligenleben*).

Tōlōcian to regard; to pertain to, belong to. Recorded in Clark Hall; by the other lexicographers perhaps regarded as 'lōcian tō'. ʒif he his had on riht healdan wyle and þam folce æfter rihte wisiʒan, þe him *to-locað*. Fehr, *Die Hirtenbriefe Ælfrics*, 13, 12.

Tōniman to hold on (Cockayne); this meaning is not absolutely certain; probably the writer means that the hair fastens itself in the skin. Wið feallendum fexe hara wamba seod oþþe bræd on pannan on gode ele, smere *þæt* fex ⁊ *þæt* heafod: þane *nimed þæt* fex *to* ⁊ seo sealfe ʒenydeð *þæt* hit wexeð. *Medicina de Quadrupedibus*, 12, 21.

Tōþencan to think upon, meditate. Only in Clark Hall. without reference. Oncnaw nu and ongit þæt hit þe sceal lytel fremigen, þæt þu *to-pohtest*. William H. Hulme, *The Old English Gospel of Nicodemus*, p. 101.

Tōwriðan to bind on. Not in the dictionaries. Wið fot swulan ⁊ sceþþum hara lungen ufan ⁊ neoþan *toʒewriþen (:)* wunderlice þa gangas beoð gehælede. *Medicina de Quadrupedibus*, 12, 6.

Twin twin. The form *getwin* has been recorded. Isaac þa ʒestreonde esau] iacob, twæge *twines* on mycele tacnunge. Perhaps the dropping of *ge*-was influenced by the preceding final-*ge*. *De ueteri testamento & nouo* (Assmann, *Homilien und Heiligenleben*) 116. Grein's text has *ʒetwisan*.

þǣron is recorded once by Bosworth-Toller in the sense 'thereof', in connection with 'cūðe' (and he ne cuðe nan þing þæron, *Genesis* 39, 23), with which passage he compares 'næs heora nān ðe þar ænig þing on cuðe, ibid. 41, 24. It occurs in connexion with *witan* in *Legende der Heiligen Veronica (Nathan)*, in Assmann, *Homilien und Heiligenleben* 188, 211: Đa com Ioseph of Arimathia and Nychodemus myd hym and hym eall sædon, þæt ðæt hiʒ *pæron* wyston.

þreodian to deliberate. It would seem that this is a word belonging to the Anglian area, or at all events to the borderland. It has not hitherto been recorded from pure West-Saxon texts. In addition to the places recorded by Bosworth-Toller it occurs in the following texts. *Pseudo-Matthaei Euangelium:* He ða Joachim *preodode* and smeade on his

mode, hwæt he embe þæt dyde (J.) 124, 242. He þa ioachi *ðreodode* on his mode, hwæt he embe *þæt* dyde (N.) 124, 237. *Dialoge Gregors des Grofsen* — a text with many Anglian peculiarities —] eac swilce forneah he *ȝepreodode,* þæt he forlet þæt westen oferswiðed mid þam unrihtan luste (C.), 101, 7. H, with a different construction has *pohte*; O. has *ȝeprowode* (cp. Hecht, *Einleitung* p. 144.)] þa þa þæt se ȝodes wer ȝe-seah, þæt hi *prydodon* ymb his deað, he bæd hi, þæt hi hine sealdon him to healdene (C.), 253, 12; O. has: hiȝ *preatodon.* þa *prydedon* his freond] þohton, þæt his lichama sceolde beon aleȝed in Prenestino (C), 297, 15. O. has: *ðreodedan.* An objection to considering this word as Anglian might be based on the fact that the substantive *priding* occurs in Wulfstan. It should, however, be remembered that Homily XXIX is not a Wulfstan homily: it contains passages from the *Laws,* from *Be Domes Dæge*, and from the *Speech of Soul to Body.* Cp. Kinard, *A Study of Wulfstan's Homilies,* p. 56.

Unseglian to unseal. Not in the Dictionaries. Da gesamnoden heo on þan þridden dæige, Annas and Caiphas and ealla heora lyðre geferen, and comen to þan cwarterne and þa locan *unsegeloden* and mid þan cæigen þa locan unlucan. William H. Hulme, *The Old English Gospel of Nicodemus*, p. 15.

Wambwræc bellyache. Not in Bosworth-Toller; in Sweet and Clark Hall without references. Wið wambewræce nim haran helan, ber on þine hed-claðe: wunderlice hit hæled. *Medicina de Quadrupedibus,* 14, 2. Cp. *hēafod-wræc.*

Weorþan be to happen to; fare. And Pilatus hit sænde Claudium to Romane byrig and gewrit hwu hit *beo þan Hælende geworden wæs* on Ierusalem, and hwu heo hine belæwden. 'How the Saviour, had fared', 'wie es mit dem Heilande geworden war'. *De Resurrectione Domini*, p. 31 *ut ante.* Cp. Wülfing, *Die Syntax in den Werken Alfreds des Grofsen,* II, 635, *(ge)weorþan ymbe.*

Wīca. Bosworth-Toller, i. v. 'wīc' says: 'a weak form also seems to be used, Chart. Th. 446, 29' (he begeat . . . Penhyll and Grimanleah and II hina wican). MS. D in B. Fehr's *Die Hirtenbriefe Ælfrics* has, as a translation of 'habeat in domo': þæt nan biscop ne nan mæsse-preost næbbe on his

wican ne on his huse wunizende ænizne wif-man. 102, 82. O and Oz. have 'næbbe on his wununze'.

Weorðþearfa a destitute person who deserves to be relieved? Far 7 beceapa ealle þine æhta wiþ feo. 7 dæl þæt *wyrðþearfum.* (Lambeth MS. *wurðþearfum. Zwei Homilien des Ælfric,* 12, 7. (Brotanek, *Texte und Untersuchungen.)*

Wesan with dative of person is mentioned by Bosworth under 8. He gives two meanings: *(a)* 'to belong to', for a person 'to have something' — sufficiently illustrated — and *(b)* 'to affect, be the matter with' — illustrated from Bede by Ðá frægn he híne hwæt *him wǽre* (4, 25; s. 600, 32). This second signification requires fuller illustration. In the following examples it may be rendered by the archaic 'to fare'. *Him byð* swa þam treowe þe byð aplantod nēah wætera rynum, þæt sylð his wæstmas to rihtre tide; and his leaf and his blæda ne fealwiað ne ne seariað; swa *byð þam men* þe we ær ymbspræcon. *The West-Saxon Psalms,* ed. by Bright and Ramsay, I, 3, 4. — Ða axode he to hwylcon timan *him bet wære. The Gospel of Saint John,* ed. by Bright, IV, 52. In the following passage the meaning is not appreciably different from 'to be'. *Beoð eow* syfre on bizleofan and soðlice waciað. Ælfric: *Sermo in Natale Unius Confessoris;* Assmann: *Angelsächsische Homilien und Heiligenleben,* IV, 52.

Wiergcwedolnes curse, glosses 'maledictio' in *Arundel Psalter* 9, 28: cuius maledictione þæs wirigcwedolnesse; similarly Vitellius has *wyrgcwedolnesse.* Sweet gives the word without reference. For the form compare *wirignes,* of which instances can be found in Bosworth-Toller s. v. *wirgnes,* and which also occurs in Be þam driht*en*lican sunnandæg folces lár printed by Napier in the *Furnivall Miscellany:* Ac for þære bletsunge þe hi forhogodon on þam sunnandæge buton yldinge *wirignysse* hi gemetað. p. 359. In Regius Psalter 9, 28 we find 'maledictione' glossed by *wyrgnisse.* Cp. Lindelöf, *Studien zu ae. Psalterglossen,* 36.

Wīde landes widely, far. This phrase is illustrated in Bosworth-Toller by one example from Cod. Dipl. B. Another instance is found in B. Fehr, *Die Hirtenbriefe Ælfrics,* p. 88, D 43: And þa siððan to-ferdon þa apostolas *wide landes,* zeond ealle þas world. O. has *to fyrlynum landum,* Oz. *to fyrlenum lande.*

wīflust sexual appetite. Not in the dictionaries. Gif hwam hwæt hifeles ʒedon byð þæt he ne maʒe his wif-lusta brucan seoðe þanne his sceallan on hyrnende wille-wætera. *Medicina de Quadrupedibus*, 4, 25.

Wundspring ulcer, sore. This compound is not in the dictionaries, although Bosworth-Toller refers to it under *spring*. Wið wund-sprinʒum on anwlitan rammes lungane smæl tocorfan ⁊ to ðan sare ʒeled: sona hit ʒehaleð. *Medicina de Quadrupedibus* 18, 17.

Wunelic by the side of '*gewunelic* customary' has only been cited from the *Rituale*. On. VI. nihtne monan do þonne hiʒ on þin beð [bed]; đonne hafast þu þær-on neniʒe *wunelic* sar, ac þu þer byst ʒe-feonde. *Tagwählluņare* 17, *Herrig's Archiv* CXXIX, 44.

Yfel. To yfele dōn to do mischief. See *Scamu*.

Amsterdam. A. E. H. Swaen.

[1]) I take this opportunity to propose a couple of corrections in Cockayne's translation of this text in *Leechdoms*, reprinted by Delcourt. Cockayne translates 'do ðurh horn on muþe æfter þas deores mihte ⁊ *efne embe* ð*reo niht; hy beo*ð *hæle*' as fellows: put [it] by means of a horn on the beast's mouth after its strength, *and so for about three nights; they will be whole*. I believe *embe* (*ymbe*) never has this meaning, and propose to translate 'and behold! after three nights they will be whole'. — In the Introduction Delcourt explains ʒ*ebeorhti*ʒ*ed* as a 3rd Person Plural evidently misled by Cockayne's translation of þa eaʒene ʒ*ebeorhtiged* 'the eyes become bright.' ʒ*ebeorhtian* has only been registered in the sense of 'to make bright'. I believe it has this signification also in the passage just quoted which ought to be translated "it brightens the eyes." — Read 'bars' for 'hars' p. 12, l. 2 from bottom; 'ʒeþínnaþ' for 'ʒeþinnap' 14, 22; 'ínnoþes' for 'ínnopes' 16, 17; 'hard-drawn' for 'harg-drawn' 11, 12.

JOHN DONNE UND FRANCIS BACON.

Ein beitrag zum kampf der weltanschauungen im zeitalter der renaissance in England.

Leben ist bewegung, kampf, zusammenstoß von gegensätzen, und dort, wo kampf und streit am heftigsten sind, wo die widersprüche am lautesten erschallen, da erblüht auch das schönste, reichste leben. So war es im zeitalter der renaissance, wo ja im öffentlichen wie im privaten leben die äußerste roheit und die zarteste empfindung, wildester egoismus und edelste, selbstlose hingabe, das brutalste und das feinste unvermittelt nebeneinanderlagen. Dieselben widersprüche zeigen sich in den wissenschaftlichen anschauungen der renaissance. Die exakte forschung von Kopernikus bis zu Kepler, Galilei und Gilbert macht gewaltige fortschritte, wandelt das weltbild des menschen von grund aus um und zerstört durch beobachtung und darauf aufgebaute geniale theorien die bevorzugte stellung, die er sich innerhalb der welt angemaßt hatte, als ersatz seiner wissenschaftlichen erkenntnis und praktischen beherrschung der natur unendliche perspektiven eröffnend. Gleichzeitig aber blüht wie nie der aberglaube, hexen- und dämonenlehre, alchimie, astrologie, die wildeste phantasterei in allen formen. Es herrscht in den köpfen selbst der besten ein wunderliches durch- und nebeneinander von altem und neuem, von traditionen, die aus allen zeiten und von allen völkern aufgelesen sind, und neuer, auf erfahrung beruhender forschung, von wissenschaftlichem enthusiasmus, blindem aberglauben und kühnstem skeptizismus. Will man ein bild von diesem merkwürdigen zustande, soweit England in betracht kommt, haben, so lese man etwa ein Buch wie Burtons »Anatomie der Melancholie« oder auch Thomas Brownes »*Religio Medici*«. Auch das englische drama als treuer spiegel der zeit zeigt diesen widerspruch. Weil Shakespeare

die menschliche natur mit solcher objektivität darstellt, hat man auch das übernatürliche in seinen dramen wegdeuten wollen. Man hat seine geister und hexen für symbole, allegorien, verkörperungen von geistigen zuständen erklärt, hat Hamlets zurückschrecken vor dem selbstmorde aus furcht vor dem »etwas nach dem tode«, den träumen, die im schlaf des todes kommen mögen, seine abneigung, den könig Claudius zu töten, als er ihn beim beten trifft, um ihn nicht so in den himmel zu senden, als ausflüchte, vorspiegelungen der phantasie und dergleichen dem modernen empfinden anpassen wollen; aber Shakespeare und seinem publikum war das alles furchtbare wirklichkeit[1]. Stand doch auch Shakespeare noch zwei menschenalter nach dem erscheinen von Kopernikus' »Weltsystem« ganz auf dem boden der ptolemäischen lehre (vgl. *Troilus and Cressida* I 3, 83 ff)., wie später auch noch Milton. Diesen großen dichtern half ihre dichterische kraft, ihr gewaltiges erleben über solche widersprüche hinweg. »Der zweifel, der der seele schadet«, von dem Wolfram von Eschenbach spricht, findet in ihren werken keinen platz. Aber auch diese stimmung hat in jener zeit ausdruck gefunden, und zwar im bewußten gegensatz zu dem entschiedensten und einflußreichsten bekämpfer der mittelalterlichen tradition, Francis Bacon. Es ist dies der fall in drei längeren gedichten John Donnes, die bisher von den literarhistorikern, auch von dem verdienstvollen biographen des dichters, Edmund Gosse, nicht recht gewürdigt worden sind.

Francis Bacon und John Donne gehörten beide zu dem Kreise des Grafen Essex. Francis Bacon, der jüngste sohn des staatskanzlers Nicholos Bacon und neffe des allmächtigen schatzkanzlers lord Burghley, der durch geburt und glänzende geistesgaben zu einer hohen politischen laufbahn bestimmt schien, hatte in seinem ehrgeize bei seinem onkel keine unterstützung gefunden und sich deshalb etwa im jahre 1588 dem sechs jahre jüngeren grafen Essex angeschlossen, der damals der erklärte günstling der königin war. Er wurde der berater und freund des leidenschaftlichen und ehrgeizigen jungen großen; aber seine bemühungen, durch ihn eine hohe stellung in der justiz zu erlangen, blieben erfolglos.

---

[1]) Vgl. dazu einen interessanten aufsatz von Levin L. Schücking in der Germ.-Rom. Monatsschrift IV 6.

Der zwölf jahre jüngere John Donne, der sohn eines sehr wohlhabenden katholischen Londoner kaufmanns und von der mutter seite ein enkel John Heywoods und durch dessen gattin mit dem großen kanzler Sir Thomas More verwandt, studierte seit 1592 die rechte in Lincoln's Inn, sagte sich von dem katholischen glauben los und machte in den jahren 1596 und 1597 im persönlichen gefolge des grafen Essex die beiden züge nach Spanien mit, von denen der erste mit einem völligen siege zu lande und zu wasser und der eroberung von Cadiz unter heimbringung reicher beute endete, der zweite, die sogenannte »inselreise«, ziemlich erfolglos verlief. Für Donne hatte dieses erlebnis die wichtige folge, daß er mit zwei jungen aristokraten, Thomas Egerton, dem sohne, und Francis Wooley, dem stiefsohne des großsiegelbewahrers Sir Thomas Egerton, die ebenfalls den zug mitmachten, bekannt wurde und wohl durch ihre empfehlung die stellung eines privatsekretärs bei dem bedeutenden, klugen staatsmanne, der auch ein freund des grafen Essex war, erhielt.

Enge persönliche beziehungen haben sicherlich zwischen den mitgliedern des Essex-kreises bestanden, zu denen unter anderen auch Sir Henry Wotton, in jüngeren jahren der sekretär von Essex, dichter, diplomat und weltmann, ein intimer freund Donnes [1]), vielleicht auch Shakespeare als freund des grafen Southampton, des treuesten anhängers von Essex, gehörten. Doch haben wir keine spur derselben, außer in je einem gedichte von Bacon, Wotton und Donne, die, wie professor Grierson wahrscheinlich gemacht hat [2]), einen dichterischen wettstreit oder débat über die vorzüge des lebens am hofe, in der stadt oder auf dem lande, einen in jener zeit im anschlusse an zwei epigramme der viel benutzten griechischen Anthologie des Planudes nicht selten behandelten gegenstand, darstellen. Es ist Bacons einziges bekanntes originelles gedicht (*The World's a bubble: and the life of man — less than a span* beginnend [3]), das an Sir Henry Wotton gerichtet scheint, da

[1]) Sir Henry Wotton war später gesandter in Venedig. Von ihm stammt die berühmte definition eines gesandten als "an honest man sent to *lie* abroad for the good of his country".

[2]) Vgl. Modern Language Review 6, 2: *Bacon's Poem "the World"; its date and relation to certain other poems.*

[3]) Hierzu hat professor Grierson eine sich genau anschließende optimisti-

es in den *Reliquiae Wottonianae* steht, ein versbrief Donnes an Wotton[1]) und eine erwiderung des letzteren darauf. Diese gedichte gehören nach Grierson den jahren 1597/98 an.

Die folgenden jahre sahen die tragödie des grafen Essex, seinen streit mit der königin, die eine unehrerbietige bewegung des stolzen, eigensinnigen mannes mit einem schlage und der ausstoßung aus dem rate erwiderte, der feldzug des grafen nach Irland, welcher aber nicht, wie Shakespeare hoffnungsvoll prophezeit hatte (*Heinrich V.*, prolog zum V. akt), damit endete, daß er siegreich zurückkehrte, »empörung auf sein schwert gespießt«, sondern erfolglos verlief und dem eigenmächtig zurückkehrenden feldherrn die königliche ungnade und die verurteilung zum verluste aller seiner ämter und ehren einbrachte, endlich seinen törichten staatsstreich vom 8. februar 1601, den darauf folgenden hochverratsprozeß und seinen tod auf dem schafott am 25. februar desselben jahres. Bacons verhalten in dieser erschütternden tragödie des glänzenden und hochbegabten mannes, der sein freund und sein wohltäter gewesen war, ist bekannt. Er löst sich langsam von ihm los, sucht fühlung mit der gegenpartei bei hofe, an deren spitze nach dem tode lord Burghleys dessen sohn, sein vetter Robert Cecil, stand, vermag schließlich sogar der versuchung nicht zu widerstehen, sich gegen den unglücklichen grafen brauchen zu lassen, und hat einen entscheidenden anteil an dem prozesse, der ihm das leben kostet, den sturz des freundes zu einem mittel machend, sich bei den machthabern, namentlich der königin, einzuschmeicheln und selbst politische macht zu erlangen. Sein vorgehen ist verräterisch, treulos, macchiavellistisch, wie man damals zu sagen pflegte, steht aber durchaus im einklange mit den sittlichen grundsätzen, die er in seinen Essays darlegt[2]).

Wenn Donne nicht wie Bacon in der tragödie des Essex selbst eine rolle spielte, so gehört er doch zu denen, die an einem be-

---

sche erwiderung gefunden, deren verfasser unbekannt ist. Der herausgeber ist der ansicht, daß sie, da sie verschiedene auffallende übereinstimmungen mit Bacons *Essays* zeigt, auch von diesem herrühe.

[1]) Donnes werke ed. Grierson I 180 ff.

[2]) Vgl. hierüber besonders Abbot, *Bacon and Essex. A Sketch of Bacon's earlier Life.* London 1871. Bacon suchte sich in einer 1604 erschienenen *Apology concerning the Earl of Essex* zu verteidigen; doch verdreht er hierbei die Tatsachen, wie Abbot im einzelnen nachweist.

vorzugten platze ihr beiwohnten. Er hatte freunde im heere des grafen Essex auf seinem irischen feldzuge, Sir Henry Wotton, der nach dem sturze des grafen sich einige jahre im auslande verborgen hielt, Thomas Egerton, der sohn des großsiegelbewahrers, der in Irland fiel, u. a. Vor allem aber war er vom 1. oktober 1599 bis zum 5. juli 1600 der hausgenosse des grafen, der auf befehl der königin während dieser zeit in York House, der amtswohnung von Sir Thomas Egerton, in strenger haft gehalten wurde. Dort konnte er täglich den einst allmächtigen günstling sehen, sonst umworben, jetzt gemieden, machtlos, knirschend unter dem joche. Dort wohnte er wohl auch am 5. juni 1600 dem verhöre des grafen bei, in dem auch Bacon unter seinen anklägern aufzutreten sich nicht scheute. Und endlich war er sicher auch ein naher zuschauer der stürmischen szene am 8. februar 1601, als der großsiegelbewahrer mit einigen anderen hohen beamten und dienern Essex in seinem hause aufsuchte, um aufklärung zu verlangen über seine ruchbar gewordenen aufrührerischen pläne. Alle diese szenen in dem großen drama mit der schlußszene am 25. februar auf dem Tower Hill konnten ihren eindruck nicht verfehlen auf Donne, der dem unglücklichen manne in der zeit seines höchsten glanzes nahegestanden und den zauber seiner persönlichkeit erfahren hatte. Dieser eindruck und die pessimistische stimmung, die daraus entsprang, ist das erlebnis, das einem merkwürdigen gedichte Donnes zugrunde liegt, wie etwa in ähnlicher weise Shakespeares tragödie des guten revolutionärs *Julius Caesar* und dem *Hamlet*[1]).

Das gedicht heißt *Die Seelenwanderung*. Vollständig lautet der titel: *Infinitati sacrum, 16. Augusti 1601. Metempsychosis. Poema Satyricon. The Progresse of the Soul.* Es ist nach dem tode des verfassers in der ersten ausgabe seiner

---

[1]) Es ist leicht begreiflich, daß dieses große ereignis der letzten jahre der königin Elisabeth in der literatur seine spuren hinterlassen hat. Shakespeare spielt auf die irische expedition des Essex in seinem *Heinrich V.* an, und sein *Richard II.* wurde am vorabend der verschwörung von den verschworenen gespielt, um sie zu ihrem beginnen aufzumuntern. Ben Jonson spielt mehrmals auf die hinrichtung von Essex an in seinem satirischen lustspiel *Cynthia's Revels*. Samuel Daniel mußte sich vor der behörde verantworten, weil sein *Philotas* auf die Essex-geschichte bezogen wurde. Essex' expedition nach Spanien ist der hintergrund zu Th. Heywoods *The Fair Maid of the West.*

werke vom jahre 1633 gedruckt worden und war sicherlich vom verfasser selbst überhaupt nicht für den druck bestimmt, sondern zirkulierte, wie auch die übrigen gedichte Donnes, als manuskript. Das beigefügte datum der abfassung, 26. august 1601, deutet auf die zeit unmittelbar nach der hinrichtung von Essex als abfassungszeit hin. In der vorrede spricht der dichter über den plan seines gedichtes. Die pythagoräische lehre lasse die seele nicht nur von mensch zu mensch, sondern auch zu tieren und pflanzen wandern, so daß dieselbe seele in einem kaiser, einem postgaul und einem pilz wohnen könne und sich später dieser zustände erinnere. So wolle er den weg der seele zeigen vom apfel der Eva bis zu dem, dessen leben am ende des buches stehe. Dieser letztere, so erzählte Ben Jonson dem Dichter Drummond[1]), offenbar nach Donnes eigenen mitteilungen, sei Calvin gewesen, zu dessen körper er die seele durch die aller ketzer von Kain an habe hindurchleiten wollen. Aber hier liegt offenbar eine leicht begreifliche mystifikation vor. Schon in der vorrede steht in allen älteren drucken außer dem ersten von 1633 statt *he whose life you shall find at the end of this book* ein *she*, eine übereinstimmung, die sicherlich auf ein manuskript des dichters zurückgeht[2]). Und die einleitung des gedichtes selbst weist deutlich auf die königin Elisabeth hin. Es heißt dort im anfange: »Ich singe die wanderung einer unsterblichen seele, die das geschick, das Gott schuf, aber nicht leitet, in zahlreiche gestalten versetzte.« Sein gedicht soll alle zeiten umfassen und bis in die fernsten zeiten dauern und keinem anderen werke außer der heiligen schrift nachstehen. Wir sehen, sein ehrgeiz war nicht gering. Weiter ruft er das große schicksal, gottes vertreter, an und bittet es, sein leben, das nun fast sechs lustren zähle — er war etwa 28 jahre alt — inhaltsreich und nützlich zu gestalten. Sein

---

[1]) *Conversations with Drummond* VIII (Works ed. Cunningham III, p. 476): "The conceit of Donne's Transformation or Μετεμψυχώσις was that he sought the soule of that aple which Eve pulled, and thereafter made it the soule of a bitch, then of a shee wolf, and so of a woman: his general purpose was to have brought in all the bodies of the Hereticks from the soule of Cain, and at last left it in the bodie of Calvin: Of this he never wrotte but one sheet, and now since he was made Doctor, repenteth higly and seeketh to destroy his poems."

[2]) *He* steht nach Grierson in dem drucke von 1633 und mehreren mss., she in den sechs drucken von 1635 bis 1669.

gedicht sollte vom Paradies alle länder durcheilen, vom Tigris und Euphrat bis zur Themse. »Denn dort lebt unter uns jetzt«, so sagt er in der siebenten strophe am Schlusse dieser einleitung, »die große seele, die uns alle bewegt, wie der mond das meer, die krone und letzte weise meines gedichtes.« Diese seele, von der noch gesagt wird, daß sie einst in Luther und Mohammed — man beachte die zusammenstellung! — gewohnt habe und alle glaubenskämpfe und veränderungen erregt habe, konnte natürlich niemand anders sein als die königin selbst; aber es war gefährlich, dies auch nur anzudeuten.

Vom apfelgenuß der Eva, dem sündenfall, beginnt die erzählung. Das problem des sündenfalls und der erbsünde gibt dem dichter veranlassung zu skeptischen fragen und betrachtungen über den ursprung des bösen und die gerechtigkeit Gottes, fragen, die allerdings dem *curious rebel*, dem vorlauten rebellen, in den mund gelegt und nicht widerlegt, sondern als ketzerei zurückgewiesen werden. »Nicht freies reden, sondern schweigen, betende hände, nicht zungen enden die ketzerei [1]).« Die seele wandert aus einem apfel in eine pflanze, weiter in ein alraunmännchen (eine lieblingsfigur des mittelalterlichen aberglaubens, die auch bei Donne sehr oft genannt wird), dann in einen liederlichen spatzen, einen fisch, einen schwan, eine elster, darauf in einen wolf, einen wollüstigen affen und endlich in eine frau, Themech, Kains schwester und gattin. »Etwas

---

[1]) Byron scheint Donnes gedicht für seinen *Cain* benutzt zu haben. Donne wird zwar unter den Quellen von Byrons *Cain* nicht genannt. (vgl. Alfred Schaffner, Lord Byrons Cain und seine quellen, Straßburg 1880, Diss.); aber Byrons eigene hinweise auf den metaphysischen Charakter seiner dichtung (zb. in einem briefe an Murray vom 12. september 1821: *it is in my gay metaphysical style*) weisen wohl auf eine bekanntschaft mit Donne, für den damals der name eines »metaphysischen dichters« besonders charakteristisch war, hin. Man vgl. etwa die reden Lucifers und Cains in *Cain* I 1, II 1, III 1 mit der strophe 11 bei Donne. Da heißt es: *Would God (disputes the curious rebel) make A law, and would not have it kept? Or can | His creatures' will cross his? Of every man For one will God (and be great) vengeance take? | Who sinn'd? 'twas not forbidden to the snake | Nor her who was not then made; nor is't writ | That Adam knew the apple; yet | The woman, and he, and she and we endure for it.* Byrons auseinandersetzungen erscheinen nur als eine erweiterung dieser knappen und scharfsinnigen darstellung des problems.

bewahrend von jeder gestalt, kennt sie verrat, gewalt, betrug, wollust und böses genug, um ein weib zu sein.« Hier bricht das gedicht ab. Die schlußstrophe 52 lautet: »Wer du auch seiest, der dieses dichters schrift liest — die um deine gunst ebensowenig wirbt, wie du um ihre, — laß mich deinen gedanken halt gebieten, wundere dich mit mir, — warum pflugen, bauen, herrschen und so fort, — oder die meisten jener künste, die unser leben beglücken, — von des verdammten Kains geschlecht erfunden sind, — während der fromme Seth uns zu unserer qual nur die sternkunde gab. — Es gibt nichts einfach gutes oder böses. — Für jede eigenschaft ist die vergleichung — der einzige maßstab und die meinung der richter.« So schließt das gedicht mit bitterem ethischem skeptizismus. »Dem bösen geiste gehört die erde, nicht dem guten.« Der dichter befindet sich in rebellischer, zugleich verzweifelnder stimmung. Er sieht das böse mächtig, siegreich in der welt, so in dem sturze und untergange des edlen Essex. Er fühlt sich selbst innerlich zerrissen, im herzen dem glauben noch anhangend, von dem er sich äußerlich losgesagt hat — sind für ihn doch Luther und Elisabeth ketzer wie Mohammed —, und er macht sich luft in diesem herben, von sardonischem lachen erfüllten gedichte. Es sollte die ganze menscheitsgeschichte umfassen — man denkt an gedichte wie Victor Hugos *Légende des siècles* — ist aber kaum über den anfang gediehen. Die skeptische stimmung ist der produktion nicht günstig, und Donne fehlte bei großem lyrischen talente die dramatische wie die epische fähigkeit, er konnte nicht aus sich heraus, seine gedanken nicht objektivieren. So ist denn auch das gedicht arm an erfindung und enthält selbst in der fragmentarischen form viel abstoßendes und uninteressantes. Aber es ist auch reich an geist und witz und hat seine bewunderer gefunden. Thomas De Quincey, überhaupt ein bewunderer Donnes, sagt davon sogar: »Massive diamanten bilden das wesen seines gedichtes über die metampsychose, gedanken und beschreibungen, die die gleißende und düstere erhabenheit des Ezechiel oder Äschylus haben.« Dies lob mag übertrieben scheinen. Jedenfalls ist das gedicht aber ein interessantes dokument der trüben stimmung der letzten jahre der königin Elisabeth, der auch die mord- und rachetragödie, vor allem *Hamlet*, angehört. Ge-

schrieben ist das gedicht in einer kunstvoll gereimten 10 zeiligen Strophe aus jambischen fünftaktern mit einem sechstakter als Ausgang $\left(\overbrace{aa\,b\,cc\,bb\,dd}^{5}\;\overset{6}{d}\right)$.

Die jahre nach dem sturze des grafen Essex bis zum tode der königin und während des ersten jahrzehnts der regierung ihres nachfolgers verliefen für Bacon und Donne in sehr verschiedener weise. Bacon erntete die früchte seines klugen, allzu klugen Verhaltens. Der untergang des freundes wurde für ihn in der tat die erste stufe der politischen macht. Er erlangte die um jeden preis begehrte gunst der königin und die ihres ersten beraters und ebenso die ihres nachfolgers. Sicher stieg er empor auf der steilen leiter des ehrgeizes. Im jahre 1607 wurde er Solicitor General, d. h. zweiter kronanwalt, im jahre 1613 erster kronanwalt, Attorney General, 1617 Lord Keeper, 1618 Lord Chancellor und Baron Verulam und 1621 Viscount St. Albans. Seine politische tätigkeit in dieser zeit ist im wesentlichen die eines verteidigers der monarchie und eines vermittlers zwischen ihr und dem immer schwieriger werdenden Hause der Gemeinen. Im jahre 1621 erfolgte sein jäher sturz von dieser höhe, seine verurteilung wegen annahme von bestechungen, ein sturz, in dem mancher eine vergeltung für sein verhalten gegenüber Essex sehen mochte.

Gleichzeitig legt Bacon auch die Grundlagen seiner philosophie. Im jahre 1603 erschien gewissermaßen als programm die vorrede zu seiner »Deutung der Natur« *(De interpretatione naturae prooemium)*, in der er seine weittragenden pläne einer erweiterung der menschlichen naturerkenntnis und naturbeherrschung mit einem faustischen selbstbewußtsein auseinandersetzt, und im jahre 1605 folgt dann als abschlagszahlung der *Magna Instauratio*, der großen »erneuerung der wissenschaften«, die schrift *The Advancement of Learning*, »der fortschritt des wissens«. Über die bedeutung der Baconschen philosophie sind die akten längst geschlossen. Sie ist im wesentlichen kritik und methodenlehre, keine synthese irgendwelcher art. Bacon ist ein führer, nicht der erste, aber der wirksamste und einflußreichste in dem kampfe gegen die aristotelische philosophie und die auf Aristoteles fußende oder sich doch auf ihn berufende scholastik. Diese mit ihren großen systematischen denkgebäuden, in denen alles durch zweck-

ursachen zum wohle des ganzen und besonders der menschheit bestimmt war, bekämpft er, ansturmend mit der ganzen wucht seines leidenschaftlichen temperaments gegen überlieferung und autorität. Er will die alte philosophie, die ihm unfruchtbar erschien, ein tummelplaz leerer disputationen und spitzfindiger kontroversen über abstrakte nichtigkeiten, von grund aus zerstören. Was aber setzt »die neue philosophie«, seine lehre, an ihre stelle? Kein neues system; denn Bacon ist den systemen feindlich — es sind ihm *idola theatri*, theatralische erdichtungen, durch die die menschen sich täuschen lassen —, sondern als methode oder werkzeug, *Novum Organum*, eine, wie er glaubt, vervollkommnete induktion, folgerung aus der erfahrung, der beobachtung von einzelfällen, die durch ein system von ausschließungen und vergleichungen zu den wahren ursachen der dinge führen sollte, im wesentlichen aber längst angewandt war und ohne eine richtung gebende phantasie unfruchtbar bleiben muß (wie Bacons eigene versuche beweisen), und als ziel die richtige deutung der natur und ihre eroberung durch den menschen, d. h. den praktischen nutzen [1]). Immerhin war Bacon, wenn er auch den großen entdeckungen und erfindungen der Kopernikus, Tycho Brahe, Kepler und Galilei nichts hinzufügte, ja sie nur oberflächlich kannte und zt. verkannte — er lehnte zb. die ansicht des Kopernikus ab — der vornehmste theoretische vertreter der neuen weltansicht, die an stelle der bisherigen gäo- und anthropozentrischen treten sollte. Diese hatte die höchsten geistigen und sittlichen interessen der menschheit befriedigt. Wie fügte sich in der welt, deren bild uns Dante am vollkommensten dargestellt hat, alles so schön und passend ineinander, wie hatte alles sinn und bedeutung und beziehung zum menschen, seinem wohlergehn auf dieser welt und seinem ewigen heile! Die erde ist im mittelpunkt, und sie und das element des wassers sind umgeben von der luft und höher hinauf dem feuer; um diese elemente kreisen die sieben planetensphären, darauf der fixsternhimmel, weiter der kristallene himmel und dann das empyreum als unbeweglicher sitz der gottheit. Alles vergängliche, alle naturerscheinungen, die tiere selbst sind symbole des ewigen. Wohl

---

[1]) Bacons philosophie wird glänzend kritisiert von Goethe in den »Materialien zur Geschichte der Farbenlehre«. Dritte abteilung.

und wehe des menschen im höchsten sinne, seine sündhaftigkeit und deren bestrafung, seine läuterung und seine seligkeit bestimmen den bau und die einrichtung des weltalls. Und diese ordnung und harmonie, diese beseelte zweckentsprechende welt, die war jetzt zerstört, in wirrwarr gebracht, der vernunft beraubt! Für diesen verlust boten dem frommen gemüte und dem idealisten, jedem, der gebieterisch nach einer antwort auf die letzten probleme verlangte, das bedürfnis einer brauchbaren synthese des seins in sich fühlte, Bacons wissenschaftlicher enthusiasmus und sein hinweis auf die materiellen errungenschaften, die die forschung bringen sollte, nur geringen trost. Dieser mangel der sog. »neuen philosophie« Bacons, den Goethe einmal »das haupt aller philister« nennt (gespräch mit Riemer 13. oktober 1807), ein mangel, den sie übrigens fast mit der ganzen späteren englischen philosophie teilt, wird beklagt und in ergreifender weise dargestellt in zwei dichtungen John Donnes.

Donne war es nach dem tode des grafen Essex nicht gut ergangen. Durch einen liebesroman hatte der hochbegabte, aber leidenschaftliche junge mann eine glänzende politische laufbahn, die er als sekretär und vertrauter eines der ersten staatsmänner seines landes erhoffen durfte, selbst zerstört. Eine heimliche heirat mit der 16jährigen nichte Sir Thomas Egertons, Anne More, die den zorn ihres vaters, eines adelsstolzen, heftigen mannes erregte, kostete ihn seine stellung und seine aussichten und belastete ihn früh mit einer fast jährlich wachsenden zahlreichen familie und schweren nahrungssorgen. Da hatte Bacon freilich klüger gehandelt. Ganz im einklange mit seinen kühlen betrachtungen über die ehe in den Essays [1]) hatte er mit 46 jahren eine vernunftehe mit einer reichen stadtratstochter aus der City geschlossen, eine ehe, die, soweit wir wissen, wenig glücklich war. Donne genoß familienglück in reichem maße; aber jahrelang verzehrte er sich in vergeblichem warten auf eine anstellung, ein büchermensch und einsamer grübler und denker, der sich in die verschiedensten studien vertieft und über schweren problemen brütet, und doch wieder

---

[1]) Vgl. bes. *Essay* 8; *Of Marriage and Single Life.* Da heißt es u. a.: "He was reputed one of the wise men, that made answer to the question, when a man should marry? A young man not yet, an elder man not at all." Dies erinnert an Punch's Advice to those about to marry: Don't.

ein welt- und lebemann, der nach betätigung dürstet, und den seine lage zwingt, um die gunst der großen und reichen dieser erde, oft in wenig würdiger weise, zu buhlen.

Dieser doppelcharakter Donnes offenbart sich in den beiden gedichten, von denen hier die rede sein soll. Da starb im jahre 1610 ein 15jähriges mädchen, Elisabeth Drury. Donne hatte sie nie gesehen; aber er wußte, daß sie die einzige tochter eines der reichsten männer in England, des Sir Robert Drury von Hawsted in Sussex war. Und nun schickte er dem vater, zu dem er wohl beziehungen hatte[1]), eine überschwengliche grabelegie auf dies ihm gänzlich unbekannte mädchen. »Die welt,« so heißt es darin unter dem damals beliebten bilde des Mikrokosmus[2]), »hat fürsten als arme, räte als gehirn, advokaten als zungen, gottesgelehrte als herzen, die reichen als magen und die armen als rücken, beamte als hände und kaufleute als füße, durch die fremde länder zusammenkommen, aber die feinen geister, die diesem organismus ton und harmonie verleihen, sind die, die wunder und liebe erzeugen, und das war sie; und wenn sie dahin ist, ist die welt notwendigerweise verfallen; denn da der tod noch weiter triumphieren wird, kann er nach ihr nichts mehr zu töten finden außer der welt selbst, die so groß ist wie sie.« Man staunt, wenn man solche ungereimtheiten liest. Der entzückte vater räumte dem dichter samt seiner zahlreichen familie sein haus in Drury Lane ein und zeigte sich auch sonst als freigebiger gönner. Für den jahrestag des todes des jungen mädchens (1611) dichtete Donne ein sog. »anniversarium« unter dem titel *Die Anatomie der Welt* und für die wiederkehr dieses tages im jahre 1612 ein zweites, *Von der Reise der Seele*. Er wollte diese huldigung alljährlich wiederholen, führte diesen plan aber nicht aus. Der rektor von Hawsted, Joseph Hall, auch ein bedeutender mann, Donnes nebenbuhler in dem anspruche, der erste englische satiriker zu sein, später bischof von Norwich, schrieb poetische einführungen zu den gedichten, die auf betreiben des vaters der gefeierten ganz gegen Donnes art, der seine dichtungen nie drucken ließ, und halb gegen seinen willen mehrfach gedruckt wurden[3]). Die

[1]) Sir Henry Wotton, sein freund, war auch ein freund von Sir Edmund Bacon, dem bruder der Lady Drury und halbbruder Francis Bacons.

[2]) *A Funeral Elegy* Z. 21—33.

[3]) Es erschienen das erste gedicht 1611, beide zusammen 1612, 1621,

auch hierin enthaltenen schmeicheleien und geschmacklosen übertreibungen der panegyrik — das junge mädchen wird zb. »dieser niederen welt und der sonne sonne, der glanz und die kraft dieses alles« genannt [1]) — erregten selbst in jener zeit. die doch in dieser beziehung mancherlei gewöhnt war, vielfachen anstoß. Ben Jonson, der »von allen benennungen am meisten liebte, ehrlich genannt zu werden« [2]), hielt mit seiner meinung nicht zurück [3]). Er nennt die anniversarien »profan und voller blasphemien« und meinte zu Donne selbst, »wenn das an die jungfrau Maria geschrieben wäre, so hätte es einige berechtigung«. Darauf habe Donne geantwortet, so erzählt er, er habe die idee einer frau beschrieben, nicht wie sie, d. h. Elisabeth Drury, gewesen wäre. Ähnlich drückt er sich in seinen briefen aus [4]). Er will nicht eine bestimmte person, sondern ein idealbild, gleichsam das ewig-weibliche als sinn und gehalt der welt geschildert haben. Seine Elisabeth Drury wäre also eine art Beatrice gewesen; aber es war eine Beatrice, die er nie gesehen, viel weniger geliebt hatte, deren sehr reicher vater aber lebte und ihn u. a. auch mit einer längeren reise nach Frankreich und Deutschland belohnte. Trotzdem ist es verkehrt, wie Gosse es tut, bei diesem allzumenschlichen allein zu verweilen, wodurch dann die gedichte dem beurteiler als »eine erstaunliche zusammenstellung von ungereimtheiten und schönheiten, von tiefen gedanken und tollen

---

1625. Donne bedauert den druck in einem briefe an seinen freund George Gerrard vom 14. april 1612 (Gosse I 302).

[1]) *Progress of the Soul* 3 ff., vgl. auch die *Anatomy of the World*, 220—238, 309—326 u. a. a. O.

[2]) *Conversations with Drummond.*

[3]) d. h. "That Donne's Anniversarie was profane and full of blasphemies: that he told Mr. Donne, if it had been written of the Virgin Mary it had been something to which he answered that he described the Idea of Woman, and not as she was."

[4]) Brief an George Gerrard vom 14. april 1612. Er gibt zu, daß es ein fehler war, die gedichte drucken zu lassen, und fährt dann fort: "But for the other part of the imputation of having said so much, my defence is, that my purpose was to say as well as I could; for since I never saw the gentlewoman, I cannot be understood to have bound myself to have spoken just truth; I would not be thought to have gone about to praise anybody in rhyme, except I took such a person, as might be capable of all that I could say" (Gosse I 302).

einfällen [1]) erscheinen. Wenn wir bei der beurteilung die dem lobe der Elisabeth Drury gewidmeten stellen ausscheiden, was recht gut geht, da dieses ereignis, wie Donne selbst im titel hervorhebt, nur der anlaß der beiden gedichte war [2]), so bleibt doch noch der geistvolle ausdruck der weltanschauung eines bedeutenden mannes in einem kritischen zeitpunkte der kulturentwicklung.

Beide gedichte sind nämlich, wie ich schon sagte, eine auseinandersetzung des dichters mit der sog. »neuen philosophie«. Donne hatte sicherlich Bacons *Advancement of Learnning* (1605) gelesen. Er verfolgte, wie wir wissen, mit interesse die forschungen der wissenschaft, kannte die neuesten erscheinungen, die *Astronomia nova* von Kepler (1609), den *Sidereus Nuncius* von Galilei (1610) [3]). Anderenfalls empfand der dichter, der vom katholizismus ausgegangen war und die verbindung mit ihm eigentlich nie, auch als anglikanischer geistlicher nicht, ganz gelöst hat, tief das bedürfnis nach einer geschlossenen weltanschauung, nach einheit mit dem gesamtsein. Betrachten wir von diesem gesichtspunkte aus den inhalt der beiden gedichte, so gewinnt das scheinbare durcheinander von ungereimtheiten und schönheiten festen zusammenhang.

Die welt, so beginnt »Die Anatomie der Welt«, ist verderbt. Wie ist die menschheit seit den tagen der patriarchen gesunken! Gesundheit fehlt ihr, kraft des körpers wie des geistes. Der mensch, »der vizekaiser der welt«, um den Gott selbst warb, und zu dem er herniederstieg, »dieser mensch, so groß, daß alles, was ist, sein ist, oh, welch ein nichts und erbärmlich ding ist er!« [4]) Wenn er sich nicht von übernatürlicher nahrung nährt, so welkt er dahin. »Sei mehr als ein mensch, oder du bist weniger als eine ameise«.[5]) Und nun ist der zweifel gekommen durch die neue philosophie:

---

[1]) Gosse a. a. O. I 275.

[2]) Der titel des ersten lautet: "An Anatomy of the World. Wherein, by occassion of the untimely death of Mistress Elizabeth Drury, the frailty and decay of this whole world is represented" und der des zweiten: "Of the Progress of the Soul. Wherein, by occasion of the religious death of Mrs. Eliz. Dr., the incommodities of the soul in this life, and her exaltation in the next, are contemplated."

[3]) Wir sehen dies aus seiner satire gegen die jesuiten, *Ignatius his Conclave* (1610), ferner aus manchen briefen. Vgl. Gosse I 220: 257/258.

[4]) Z. 169/170. [5]) Z. 190.

die schöne anordnung der elemente, die stellung von sonne und erde, die ordnung der planeten und des firmaments, alles ist zerstört. Alles ist in stücken, aller zusammenhang fort, alle richtige beziehung und alles verhältnis[1]). Und wie mit der welt, so steht es mit den beziehungen der menschen zueinander. Die autorität ist vergessen, jeder will ein phönix sein, der einzige in seiner art. Auch die schönheit der welt ist dahin. Die einfache, sphärische gestalt des sternenhimmels gilt nicht mehr; alte sterne schwinden, neue kommen auf. Es ist, als ob im himmel erdbeben oder krieg herrsche. Die freigeborene sonne ist in den tierkreis eingespannt, und ihr lauf und der der planeten sind nicht mehr gleichmäßig. Auch die neuen geographischen forschungen richten verwirrung an. Wenn die berge so hoch sind, daß der schwebende mond daran schiffbruch zu leiden scheint, und das meer so tief, wie die reisenden und schiffer berichten, darunter sich aber noch der hölle schlund befinden muß, geräumig, um die millionen der sünder zu fassen, wo bleibt da die festigkeit und rundung des erdballs? Auch hier herrscht unordnung. Die beiden stützen, auf denen die welt ruht, belohnung und strafe, sind krumm gebogen. Da haben wir den konflikt, in dem Donne, und mit ihm sicherlich viele der besten seiner zeit, sich befand. Es ist der uralte konflikt zwischen wissen und glauben, in den formen jener epoche, zwischen dem verstande, der sich nicht zum schweigen bringen läßt, und den nicht minder drängenden idealen forderungen, den bedürfnissen des idealen, sittlichen menschen. Donnes denken war ganz beherrscht von den fragen nach dem weshalb? und wozu? Auch in seinen briefen tritt dieses vorwiegen der betrachtung der dinge unter dem gesichtspunkt der end- und zweckursachen immer wieder hervor[2]). Anderer-

[1]) Die stelle lautet (205—214): "And new Philosophy calls all in doubt / The element of fire is quite put out; / The sun is lost, and th' earth, and no man's wit / Can will direct him where to look for it. / And freely men confess that this world's spent, / Where in the planets, and the firmament / They seek so many new; they see that this / Is crumbled out again to his atomies. 'Tis all in pieces, all coherence gone; / All just supply, and all relation."

[2]) Wie er sich abmüht, die neuen forschungen mit dem alten glauben zu vereinigen, zeigt zb. folgende bemerkung in einem briefe an seinen freund Sir Henry Goodyer (Gosse I 219): "Methinks the new astronomy is thus applicable well, that we which are a little earth should rather move towards

seits konnte er sich doch der anerkennung der neuen forschungen nicht entziehen. So sah er auch wohl ein, daß die kunst der astrologie, die lehre vom einfluß der himmelskörper auf die menschlichen geschicke, mit der »neuen astronomie« nicht vereinbar war, obgleich sie ja, wie wir wissen, im 16. und 17. jahrhundert eine nachblüte erlebte, bedauert aber ihren verlust[1].

Das zweite Anniversarium *Von der Reise der Seele* hat einen ähnlichen charakter. Wir scheiden auch hier den persönlichen teil, die zum teil sehr poetische, oft aber auch durch überteibung geschmacklose verherrlichung der toten, aus und sehen, was der dichter uns sonst zu sagen hat. Er schildert die reise der seele zum himmel auf dem wege, den Dante beschreibt, von dem element der erde und des wassers durch die luftregion, wo schnee und hagel und die meteore entstehen, und dann durch das element des feuers zum monde, weiter zu merkur, der sonne, mars, jupiter, saturn und den fixsternhimmel. Die nichtigkeit und erbärmlichkeit des körpers bildet den gegenstand mehrfacher betrachtungen ganz im asketischen sinne des mittelalters. Er ist eine abfallgrube (*a sink*), »ein armes wirtshaus« für die seele, »eine provinz, die eingepackt ist in zwei ellen haut und beherrscht oder bedroht wird von der wut der krankheiten oder ihrer wahren mutter, dem alter[2].« Der tod aber ist eine befreiung. Wie unwissend ist auch die seele im fleische! »Du kennst dich selbst so wenig, daß du nichts weißt über tod oder geburt, nichts darüber, wie du hineinkommst, noch wie das gift der erbsünde dich ansteckte. Noch weißt du etwas über die art deiner unsterblichkeit, wenn du dieser selbst auch gewiß bist.«[3] Viele menschenalter hindurch hat man geglaubt, daß unser körper aus den vier elementen bestehe. Jetzt spricht man von neuen stoffen, und eine seele denkt so, eine andere anders, und es ist doch im grunde gleich.

God, than that He which is fulfilling, and can come no whither, should move towards us." Vgl. auch ds. II 78.

[1]) Vgl. Z. 391 ff.: "What artist now can boast that he can bring / Heaven hither, or constellate any thing, / So as the influence of those stars may be Imprison'd in an herb, or charm, or tree, / And do by touch, all which these stars could so? / The art is lost and correpondence too."

[2]) Z. 175. Think where 'twas grown to most, 'twas a poor inn / A province pack'd up in two yards of skin / And that usurp'd or threaten'd with the rage / Of sicknesses, or their true mother, Age«.

[3]) Z. 254—260.

All unser wissen ist nichtig, unsicher, ein streit um dinge ohne bedeutung, und die uns nichts angehen, bloße tatsachen. Wann wirst du diese pedanterie ablegen, dich durch *sense and fantasy*, d. h. durch die sinne und durch sie dem verstande zugeführten bilder, also durch die erfahrung belehren zu lassen? »Du schaust durch eine brille; kleine dinge scheinen groß — hier unten; mach dich auf und steige empor zur hohen warte — und sieh alle dinge dort in ihrer wahrheit: — da wirst du nicht durch augengitter blinzeln, — noch durch labyrinthe von ohren hören, noch lernen — auf umwegen und durch sammlungen zu unterscheiden.«[1]) Der methode der forschung auf umwegen, d. h. durch schlüsse, deduktion, und durch sammlungen, d. h. durch induktion, wie sie Bacon als allein fördernd gepriesen hatte, stellt Donne die intuition, unmittelbare erkenntnis, den glauben und die mystische erkenntnis gegenüber. Das gedicht klingt aus in eine gegenüberstellung der irdischen vergänglichen freuden, liebe, schönheit, ehre, und der unvergänglichen himmlischen.

Beide gedichte sind eine auseinandersetzung mit den ideen der zeit. Donne hatte das neue in sich aufgenommen, aber mächtiger als sein wissensdrang war sein bedürfnis nach einer befriedigenden synthese, einer organischen, der phantasie und dem herzen etwas bietenden weltanschauung, und in dieser not der seele wendet er sich dem alten glauben zu. Er ist im gewissen sinne »romantiker«, sieht in all den erfindungen und entdeckungen auf dem gebiete der astronomie, physik, geographie und namentlich in der erfahrungsphilosophie, wie sie Bacon mit solchen trompetenstößen pries, nur ein element der zerstörung und zersetzung. Er sah sein lebensgefühl bedroht, und dieses spricht sich in diesen gedichten machtvoll aus. Indem er aber seinen eigenen gefühlen ausdruck verleiht, bietet er uns zugleich den lebendigsten und treffendsten ausdruck der stimmung eines zeitalters, in dem die überlieferungen des glaubens mit den kräften der neuen philosophie im kampfe zusammenstießen.

Berlin. Ph. Aronstein.

---

[1]) Z. 292—298. Thou look'st through spectacles; small things seem great / Below; but up unto the watch-tower get, / And see all things despoil'd of fallacies; / Thou shalt not peep through lattices of eyes, / Nor hear through labyrinths of ears, nor learn / By circuit or collections to discern.

LORD ALFRED DOUGLAS'S APOLOGIA.

It is now generally known that Oscar Wilde's *De Profundis* forms but about one half of a document written by Wilde during his imprisonment, and that the original MS. was delivered by him on his release to Mr. Robert Ross, who in 1909 handed it over to the trustees of the British Museum as a present to the nation, with the instruction that it was not to be published in its entirety until 1960. This postponement was understood to be necessitated by considerations due to the feelings of certain persons, still alive, who were mentioned in the work, and who are, in fact, Lord Alfred Douglas and members of the Douglas family. But in April 1913, Lord Alfred Douglas having brought an action against Mr. Arthur Ransome, the author of a well-known monograph on Wilde, and claiming damages in respect of certain statements contained therein, Mr. Ross, acting on behalf of the defendant, caused parts of the unpublished portion of *De Profundis* to be read out in court, to prove that the incriminating passages, if libellous at all, were in every way justified by the actual facts. Full reports of this trial, which roused considerable interest, appeared at the time in the London press, and so we may be said to have anticipated to some extent the sensations that were to have been reserved for the curious of a future generation. That part of Wilde's letter which has still been withheld from publication, may be characterized briefly, in so far as it bears on Lord Alfred Douglas, as a vicious attack on the latter, in his capacity of friend and man of letters. But of the real character of this work, commenced as a letter to Lord Alfred Douglas and bearing his adress, Lord Alfred himself states that he had no knowledge whatever up to the moment the unpublished MSS. were produced against him in court, — although a copy of it is alleged to have been sent

him by post on its completion. And it does not seem an unreasonable deduction, in view of what is now known, for him to describe the expurgated *De Profundis* as "a collection of elegant extracts" affording no faithful picture of the author's frame of mind at the time of writing, nor of the trend and spirit of the work as a whole. However, Lord Alfred, esteeming that never was fouler deed of defamation and backbiting perpetrated by a false friend upon an honourable and innocent man, and failing, moreover, to obtain a verdict in his libel action, set to work upon a volume that was to be, not merely a thorough and final refutation of the charges brought against him by Wilde, but also an impartial estimate of the latter, of his personality and writings, and of his influence on the thought and letters of his age. All his life, he says, from his twentieth year, had been "overshadowed and filled with scandal and grief" through his association with Wilde; — he wished to be done with it all, to silence at a blow and forever the thousand tongues set wagging with all manner of preposterous rumours and filthy slander. As for his competence to judge Wilde as a literary man, he frankly gives it as his opinion that "there is no man living who can put Osear Wilde into his true relation to the life and literature of his time more accurately."

Lord Alfred Douglas's *Oscar Wilde and Myself* (London, J. Long, Ltd. 1914) is, then, a production of a far from ordinary character, and surely a reader may be pardoned for doubting, while pondering its lessons, as to what attitude he should take up towards it. We must bear in mind throughout that this is a matter where a man's honour and fair name are at stake; and even were our knowledge of the circumstances of this affair more complete than it actually is, and our possibility of forming an unbiassed judgment increased in consequence, a broad and equal tolerance, conscious of our human frailty, would still, I think, be the only judicious standpoint. As things are now, I do not see that we are in a position to venture on a decision one way or the other. It *may* he that, as far as Lord Alfred is concerned, Wilde's letter is but "a foul and lying attack" on him and his family, — a "farrago of hysterical abuse," containing not a single statement "which could not be demonstrated to be utterly, deliberately and ridiculously false." It *may* be, as we are given to understand, that

these terrible indictments, penned by a convict's hand in the miserable loneliness of a prison-cell, are but the delirious ravings of a man beside himself with despair at his ruined life, and venting his impotent rage on an innocent victim. But the documents hitherto issued on both sides, for all their passionate eloquence, and plausible as their arguments may seem, still leave us in a haze of doubt about the truth. We have statements against statements, absurdly incongruous, clashing hopelessly; fierce reproaches and violent recriminations meet half-way. We hear the wrangling voices, and bewilderment fills our minds. To take an instance or two. It might be supposed not unnaturally that in the case of an intimate friendship, extending over the space of nearly twenty years, between two men of eminently refined temperament, and whose bent was all towards the artistic side of life, preoccupations about art and literature would fill up a very large part of their intercourse, and that in the works of both, this constant companionship would betray itself in many ways, — suggestive, stimulative, fruitful. That this was so, Lord Alfred recognizes indeed willingly enough, but with the somewhat startling addition that Wilde owed as much to him as he to Wilde, "and, for that matter, a great deal more," while, as for the writing of Wilde's dramas, he intimates that he was "constantly with him . . . when he wrote the most successful of them," and attributes to himself "many a piece of dialogue and many a gibe" that has helped to make Wilde famous. *The Ballad of Reading Gaol* contains, he declares, passages which Wilde "lifted holus bolus" from a poem of his own, — but which, he unfortunately omits to tell us. Now listen to Wilde's version! Wilde flatly denies any such collaboration or reciprocity of influence: — "I am not speaking in phrases of rhetorical exaggeration," he says, "but in terms of absolute truth, of actual fact, when I remind you that during the whole time we were together I never wrote one single line whether at Torquay, Goring, London, Florence, or elsewhere. My life, as long as you were by my side, was entirely sterile and uncreative . . ." In another paragraph, referring to his having taken a set of chambers in September, 1893, "in order to work undisturbed," and where he had stayed alone for a week, he goes on to say: — "In that week I wrote and completed in every detail, as it was

ultimately performed, the first act of *The Ideal Husband.* The second week you returned, and my work practically had to be given up." [1])

Or let them argue a point of morals, an instance of practical conduct! Speaking of his trial, Wilde points out that had he consented to betray a friend, he would have won his case beyond a doubt. "The sins of another were being placed to my account. Had I so chosen I could on either trial have saved myself at his expense." And he adds: — "Sins of the soul alone are shameful. To have secured my acquittal by such means would have been a lifelong torture to me." Which calls forth this comment by Lord Alfred: — "Wilde was not of the stuff that goes to hard labour with the name of a friend in his bosom when, by mentioning that name, he could have cleared himself. His whole principle of life was subversive to any such high altruism; he would not have gone without his dinner to save a friend — much less have faced ruin and imprisonment."

But if, as I said, there seems to be as yet no positive evidence whereby to judge the veracity of the charges brought by Wilde against his friend, or of the counter-allegations of the latter, and while, thus far, *Oscar Wilde and Myself* may be just as convincing as the document it is designed to invalidate, it is still open to us to consider the book in its capacity of a character study, an attempt at a critical estimate of Wilde the writer, his presumable rank in Letters, his legacy, his influence. And who knows but that such an examination will afford us some indications as to the trustworthiness of those parts of the work which deal with the purely personal aspect of the case.

Lord Alfred Douglas's book purports to be a lifelike and impartial study of Wilde as he knew him, and of his writings. This is a remarkable claim. The book was completed, he says, within little more than a year after the Ransome trial, in which all these matters were raked up and discussed publicly, and after what he himself terms "fifteen years of persecution," all in consequence of his friendship with Wilde. Is

---

[1]) These quotations from the British Museum MS., as well as those given in the following, are taken from the reports of the Ransome trial in the *Daily Telegraph.*

it likely, is it human even, one may ask, that a work planned and written in circumstances such as these should be imbued with the spirit of candour and equitableness? How would it be possible for a man, "ruined and hunted down by all sorts of brutes," and galled by a sense of all the injustice done him, to keep his head cool and his mind fair, in the act of committing these very things to print? Wilde, in the last paragraph of his letter, wrote:— "How far I am away from the true temper of soul, this letter, in its changing uncertain moods, its scorn and bitterness, its aspirations and its failures to realise those aspirations, shows you quite clearly." This frank avowal of a very natural weakness seems alien to the temper of his adversary. Lord Alfred obviously ignores the difficulties entailed by his position, of dealing honestly and fairly with the man by whom he considers himself to have been mortally wronged. It must be said: so far from being the one person alive really capable of putting Oscar Wilde "into his true relation to the life and literature of his time," he would seem, *a priori,* and in the circumstances, to be the one least qualified for such a task.

One thing is bound to strike any reviewer as particularly suggestive about Lord Alfred's present attitude towards the man in whose company he was seen almost daily for years, and whose experiences and philosophy of life must have been to a large extent identical with his own: that he dwells on the contemptible character of Wilde's writings, not merely on literary grounds, but by reason of their moral and social effect. On this latter point he enlarges eloquently in a chapter headed "Literature and Vice," taking the opportunity of introducing some copy-book maxims on Art being less important than Conduct, and so on. Now, I do not wish to imply that there is no such thing as a moral aspect of art and literature. We need not be told that an "improper" picture will affect "decent people" in a particular way which has nothing whatever to do with its possible appeal to their sense of beauty. I simply mean that he might as well have left it to somebody else, with a turn for these things, to apply the moral and utilitarian test to Wilde's work. It does not seem fair, somehow, for a man like Lord Alfred, himself a poet of parts, to set about censuring the work of a brother-artist with a view to laying bare

its supposed "rottenness," and branding it as shameful and wicked. I do not see that he has made out a conclusive case, nor one entirely to his credit as a man of letters. And I am not so sure that the author of "Two Loves" and other subtly conceived poems will show to advantage in his newly donned garb as denouncer of "prurience and improper suggestion" in works of art.

It cannot be pretended that the author evinces much ingeniousness in his choice of abusive epithets. He certainly does not reach the pitch of ornamental scurrility and jocular vulgarity attained, in a fine spirit of emulation, by the writers of two anonymous articles in the *St. James's Gazette* and the *Daily Chronicle* (June 1890), on the appearance of *Dorian Gray* in *Lippincott's Magazine*. That his own notions of controversial decency are on a level with those of the writers in question is, however, clear from the fact that he quotes with approval copious extracts from these reviews, as bearing out with "scathing comment" his own contentions.[1]) On one or two occasions, his attitude as a champion of morals actually shows a desire to come up to these powerful achievements, as when he sums up his remarks on *Dorian Gray* in this phrase, — "the gospel and literary stand-by of a world-wide cult of moral and physical leprosy." As a rule, however, the criticisms passed on the individual works, as viewed in their relation to Morality and "the public well-being," are anything but striking. It does not make things much clearer to say that such and such a book, or essay, or poem is "poisonous." Our moralist "cannot help believing" that *Dorian Gray* must have been intended as a "fleer at morality." One might just as well argue, — Wilde himself did so at times, — that the book is essentially moral and instinct with "ethical beauty." In fact, no more than any other of Wilde's works, was this conceived with either a moral

---

[1]) "Not being curious in ordure, and not wishing to offend the nostrils of decent persons, we do not propose," etc. — "The writer airs his cheap research among the garbage of the French decadents like any drivelling pedant . . ." — ". . . making himself obvious . . . by attracting the notice which the olfactory sense cannot refuse to the presence of certain self-asserting organisms." — "... A root which draws its life from malodorous putrefaction." — "a tale spawned from the leprous literature of the French decadents."

or an immoral purpose, — although circumstances connected with its publication may have induced him to call attention to the moral of the story, while admitting, in the same breath, that it constituted the one inartistic feature of the book. —

This is hardly the place to enter upon a discussion of Wilde's private character. I do not profess to know what are the "current views" about the latter. Well-meaning friends of his, revolted at the hostile attitude of the press and of the general public, may have adopted a tone of extravagant eulogy, tending to make him appear a less ambiguous personage than he actually was. I do not think that any preposterous notions are prevalent nowadays on this subject. Wilde's personal frailties were too obvious to escape the notice of attentive observers. His foible for strong liquors is commented on in impressive and sweeping terms: — ". . . from four o'clock in the afternoon till three in the morning he was never really sober." The author also accuses Wilde of once trying to extort from him the sum of a thousand francs; this, at least, seems to be what he implies in the passage which the reader may look up for himself (pp. 147—148). Whatever conclusions may be drawn from the evidence at our disposal, let the reader bear in mind that Wilde never set up to be a pattern of regular conduct or a paragon of bourgeois respectability. Does he not say of himself, in *De Profundis*: — "I am a born antinomian?"

The author betrays his temper most clearly in the chapter on Wilde as a society man. Wilde, he contends, never managed to gain a footing in "real" society; "he invariably succeeded in behaving in an eminently unaristocratic manner." It would, perhaps, be nearer the truth to say that Wilde was a Bohemian with a turn for Dandyism, and that, in certain moods, he was ready to imagine that the world of fashion would follow at his beck and call.

We have seen that, in his position of the once intimate associate of Wilde, Lord Alfred puts forward the claim to be considered the one and only authority. Just as on the moral side it was his aim to establish, on the strength of his own evidence, that Wilde was a scoundrel, an evil liver, and a vituperative slanderer, so he tries to make out a case against him as an author, on the plea that his works have been immensely over-estimated

and have exerted a disastrous influence on the literature and the journalism of the age. Or let us have it in his own words: — "With the passing of the years and a more serious and mature outlook on the facts of life and on the responsibilities of those who seek the suffrages or merely the ears of the general reader, I had arrived at the conclusion that Oscar Wilde's writings were ridiculously over-rated, that he was never either a great poet or a great writer of prose, and that the harm he had caused to the whole body of English literature, and the pernicious effect he had exercised on the literary movements and the journalism of the period immediately succeeding his own, very much more than counterbalanced the credit of any legitimate success he may have achieved."

Here, however, difficulties arose. It was no longer for the author to say: — "Such and such a thing happened, you may take my word for it." . . . You cannot argue with a man about a matter of his own sole experience, there is no impugning a statement that admits of no verification. But the estimate of any public man, say, a prominent writer, is not to be monopolized by his personal friends, or, for that matter, by his enemies. Of this, Lord Alfred was well aware. He knew there were two essential facts about Wilde, — his genius and his influence, — that could not possibly be ignored, and which had to be discounted in order to justify the volume now under review. He admits, p. 17: — "That he had what passed for genius nobody will, I think, nowadays dispute . . ." But, as we shall see, this acknowledgment, not of genius, mark you, but of "what passed for genius," is very far from being borne out by what follows. Similarly with regard to Wilde's literary fame. Wilde undeniably "has come into a sort of artificial kingdom of his own, on the Continent and in America just as in England." But "it is a kingdom based on rottenness," amounting to no more no less than "one of the most scandalous movements that has *(sic)* ever excited and betrayed mankind." —

Wilde's intellectual equipment, — if we are to believe his quondam friend and pupil, — was not suggestive of any unusual brilliancy. His was "a shallow and comparatively feeble mind, incapable of grasping unaided with even moderately profound things, and disposed to fribble and antic with old thoughts

for lack of power to evolve new ones." He knew himself for a shallow and oblique thinker, and it was no secret to him that, "when it came to serious things he was always considered more or less of a dabbler." This seems rather hard upon a man who, if not a thinker in the abstract, had undoubtedly traced out for himself a scheme of life on purely intellectual lines, and many of whose sayings and philosophizings, no matter on what topic, or to what effect, if put to the test of experience and common sense will emerge victoriously, I think, despite their apparent affectedness and flippancy. The fact is, that the statements quoted contain one side of the truth, and one only, while, if meant as a comprehensive description and general estimate of Wilde's intellect, they are grossly unjust. Wilde, of course, was not strictly speaking an originator of ideas, — a man of speculative mind. He sought his expression, not in principles, but in prose; his creative power actualized itself, not in the abstract sphere of thought, but in the concrete sphere of language. He was essentially and primarily an artist in words. Now, no poetry, no literary work, will survive on its mere melody or music, on its outward perfection alone, or has any chance of enduring unless it bears some relation to the moral conscience of its age, or of all ages, or affords, at the same time, some sort of intellectual stimulus. Will the life-work of Oscar Wilde be found wanting in spiritual calibre, in substance? It has every distinction of polite scholarship; in its exquisite union of fluency and finish, of natural ease and conscious endeavour, it certainly excels all other attempts at artistic prose writing made in the English tongue within the last three decades or so. But has it a true inwardness? Does it serve any purpose of the intellect? Can it be said to embody a peculiar, a unique conception of the universe, of man, of anything? Or was it a "shallow and comparatively feeble mind" that conceived *De Profundis,* the essays of *Intentions*, the *Poems in Prose?* Is it true that the cultivated people whom Wilde entertains "place no value upon his opinions?" . . . Wilde certainly will never be mentioned among the greatest. But this is not the point. The point is, whether his work has stamina enough to preserve it amid the fluctuations of taste and fashion, and to assure it of permanence and life, beyond the limits of duration which its mere outward excellence seems

likely to set upon it. No doubt but that, taken all in all, Wilde was not what is called a great man. There was nothing grand about him, either as a character or as a writer. Not even in its purest or its most exalted moments, does his life present an ideal aspect of humanity triumphant or suffering. His work, considered from no matter what angle, exhibits no essential or appreciable furtherance of the spiritual development of mankind, and, if accepted at all, his teachings and influence must be taken with a wide allowance for their exceptionality and fallacies.

And yet, all this duly admitted, will any unprejudiced mind fail to realize that there was in everything he wrote a curious fitness, a perfect and subtle equipoise, of soul and matter, of means and purpose? In his personality and writings he sums up, more truly and strikingly than any other man of letters of his day, the distinctive features of a remarkable, though brief, period in English Letters. There is true insight and but plain justice to himself, in his saying that he was "a man who stood in symbolic relations to the art and culture" of his age: the English "Decadent" movement of the nineties will be always associated, as with its most expressive label, with the name of Oscar Wilde. In every leadership, in every position of some eminence, there enters of necessity an element of intellectual superiority. That this was so in Wilde's case, is clear. It was not merely as a writer of perfect prose, still less as a skilled versifier, that he came to find himself at the head of those "decadent" writers that filled the closing years of the XIX. century with their fevered and high-strung activity. If among those writers Wilde outtopped all the rest and alone attained to real prominence, it was because he asserted himself as the dominant personality, the genius. For in all his really inspired work, — from some of the early poems down to the *Ballad* and *De Profundis,* including his best comedies, his best essays, and a few other things, — we surely recognize that very ardour and keenness of spiritual fire, that extraordinary clearness and buoyancy of the intellectual life that we know as genius.

Wilde no doubt had his moods of flippancy and shallowness, of stereotyped emotions and cheap paradox-mongering, and what with laziness of mind and exuberant facility, he

committed some work of a fairly trivial nature. Who, some ten years hence, will care greatly for "The Canterville Ghost," "London Models," and other elegant trifles of their class? . . . It is also true that some of his imaginative writing seems curiously void of intellectual motive. That weirdly artificial thing, "The Fisherman and his Soul," — the most striking example of this manner or attitude, — whatever may be its moral or its hidden symbolism, impresses one as having been written with no other purpose than the realization, through the medium of pictorial language, of some huge and intricate scheme of decorative beauty.

But there was another Wilde, as we all know. There was the man who, under the incitement of the work of Matthew Arnold, cultivated a "spirit of disinterested curiosity," — that rare "flower of the intellectual life," — though, as transplanted in the hothouse beds of *Intentions*, some may have failed to recognize it among its neighbours of more exotic growth; — the Wilde to whom, amid the allurements and distractions of a dissipated existence, the contemplative mode of life never quite lost its charm of a distant promise, an ideal possibility, the complete realization of which, however, he felt he was never to achieve. Wilde, one tells us with tedious insistence, "had no serious views or intentions about anything, and he considered that the art of life lay in flippancy." But who has gauged, who will ever gauge, those depths of irony and insight of which we get such strange fitful glimpses, and that render the study of his character, no less than that of his writings, so intensely fascinating? Would a shallow-minded and obvious writer, however able in other respects, have attracted such a number of students and critics as those many who for years have been trying, — with small success hitherto, in most cases, because prejudiced for or against, — to interpret the personality of Wilde, and to explain the baffling duality of his nature? Remembering the shrewdness and subtlety of so many of Wilde's aphorisms and reasonings on innumerable topics of high and serious import, remembering, also, the introspective and meditative character of much of his later work, Lord Alfred's views of Wilde's mental capacity seem to me, not only untenable, but preposterous.

Take Art, of all subjects for speculation and debate the

one nearest to his heart, the predominant interest of his life: both in his disquisitions upon the essence of aesthetic criticism, on style, on the conditions and principles of dramatic representation, and on a dozen kindred matters, and in countless appreciations of individual writers, he displayed remarkable keenness of insight and fine critical discernment, as well as taste and learning.

Or take his essay on *The Soul of Man*, where, in as coherent and methodical a way as he ever cared to set forth his thoughts, he offered his views on Society, — as it is, and as it should be, — from the individualist and aesthetic standpoint. This paper, according to Lord Alfred, would never have been written unless Wilde had known Mr. Shaw; and this may be true, though hardly in any more emphatic sense than that some writing of the latter's may have served him as a stimulus or a starting-point. The fact remains that, whereas most of the Fabian tracts fall flat by sheer drudgery and dead-weight of detail, by their complete lack of imaginative sympathy and ridiculous pretence to science, Wilde's little work, amid much that will bear no serious examination, or that touches a harsh note, will be found to contain some of the truest and most trenchant things ever uttered on the actual state of civilized humanity, and on the means of escape from it. I can do no better here than cite a passage from Mr. Ross's "Note of Explanation" to a late edition of *The Soul of Man* published by Mr. A. L. Humphreys. *The Soul of Man,* he says, "is unique in English literature. At least there is no more comprehensive essay with which I am acquainted. Without being in the least desultory, it touches, though ever so slightly, almost every subject on which educated people think when they think at all. And every subject is illuminated by a phrase which haunts the memory." Lord Alfred is very far from sharing this favourable opinion of Wilde's opuscule. "Like pretty well everything else that Wilde wrote," he declares, it "fails entirely when you come to look into it," being, to quote his own homely metaphor, "neither fish, flesh, fowl nor good red herring." On purpose to lay bare the futility of Wilde's reasoning, Lord Alfred accuses him of being "always a rebel in his heart," a man of subversive principles, and as such unable to realize that altruism, and altruism alone, remains the only

true foundation of Society. But this is merely turning things upside down. What Wilde wished to point out in *The Soul of Man,* was precisely that, in place of that organized altruism which is the basis of the existing social order, and which has merely succeeded in making man utterly miserable, and in smothering him under a burden of intolerable and meaningless obligations, there should be substituted a refined and carefully studied egoism, a new individualism, having for its sole aim the evolution of self, and which, by allowing each man to cultivate freely what he feels to be the one thing wherein he differs from every other being, might in the end make life at least endurable to the majority of us . . . Did Wilde set up for a practical reformer? Did he propound his scheme of social improvement with an eye to its feasibility and acceptableness, or even because he believed in its ultimate coming true? Assuredly not. He simply sketched out the configuration of a Utopia, as he sighted it dimly beyond the measureless ocean of Time. "And when Humanity lands there, it looks out, and, seeing a better country, sets sail. Progress is the realisation of Utopias." But this essential character of the work Lord Alfred has chosen to ignore, just as he will not recognize that writing of this kind may evince as much experience, penetration, and thoughtfulness as any positive scheme towards the amelioration of the conditions of life within the limits of the present system. But I fancy there is just a chance that, when all the unexhilarating lucubrations of a hundred well-meaning Sidney Webbs are long dead and forgotten, *The Soul of Man* will still be remembered and read, not for its magic of words only, but because, after another century or two has completed its course, poor incorrigible Humanity will be still as hopefully yearning for and struggling towards those fortunate shores that Wilde has presented to our vision with intuitive and ideal truth.

Or finally let us consider for a moment what lessons concerning his mental scope, his depth of judgment and character, might be gathered from that of his prose works which is regarded by many as his finest, — *De Profundis.* The extracts published with that title by Mr. Ross, on their appearance in 1905 caused some perplexity among reviewers, as will be remembered, — very different opinions being then put forward as to what should be the right mode of approaching the work,

and interpreting its message, — and for anything that I know to the contrary, this may be the case still. What Lord Alfred's views are in this regard, we have seen already; whether they are at all likely to be accepted as the last word on the question, is for readers of his book to judge. The objection commonly raised, with more or less of irritation, against *De Profundis* was, that it is so "insincere," — that it is far too fine writing to be equally valuable as a purely human "document." And, in fact, the exquisite finish of its style at first sight would seem to detract from the weight of its confessional evidence. The agonies of despair that the writer says he has suffered, the awful temptations he has fought through, surely these should have left some traces in the outward form of the work? That stately sequence of word-waves, gliding along so tunefully-cadenced, so delicately-curved, churned into foam by no sudden convulsion of passion, unruffled even by any passing peevishness, — why pry into their shallow deeps (it seemed natural to ask) for any clash and turmoil of feelings that could not be there, for any realities of profound spiritual life? But this, as I have pointed out elsewhere [1]), is to misconceive Wilde's nature entirely. Wilde was too much of an artist to be able to write anything that had not style, that was not beautified with some touches, at least, of artistic invention. That is why, as I once put it, he simply "could not set to work upon that martyrology of his 'solitudes and sufferings' until . . . there had at last come into his mind the tranquillity and clarity requisite for the inception of a true work of art."

Let us, then, take *De Profundis* for what it is, and professes to be: an account of certain mental struggles and speculations, the truth of which is not impaired by the fact that the book is, at the same time, a piece of choice writing. What species of mind, what disposition, do these meditations reveal to us? If much in Wilde's earlier work would seem to bear out the charges of superficiality so often brought against him, in *De Profundis* I see nothing that justifies such an accusation. Here Wilde puts to himself the old question that every human being will have to face some day: "How am I to find a meaning in my life?" We all know his answer. It may be

---

[1]) In *Some Stray Notes on the Personality and Writings of Oscar Wilde.* Gothenburg 1911. Privately printed.

summed up thus: Humility, Pity, Love. Are these fine words merely, with no seriousness or substance behind them? Was his yearning after "the Mystical in Art, the Mystical in Life, the Mystical in Nature," mere pretence or self-delusion? . . . Surely no man in prison, even were he a person of abandoned life and a monstrous blasphemer, would sit down in cold blood to caricature his own sufferings, or to simulate a state of mind to which he was a stranger. The literary charm and beauty of the work may deceive us as to its truth, and so may its gentle dignity of attitude. But there is, in the very circumstances of its origin, an evidence of sincerity not easily to be refuted. To me the book stands for the sincere utterance of a man not wholly unattentive to life's bitter teachings, and in whom there had awakened a new sense of responsibility towards himself and his fellow-creatures, — a man who, while pondering his own fate, so sadly suggestive and so curiously emblematic, had realized how, on even the slightest of our actions, may depend the greatest and most momentous issues. Like *The Soul of Man* before it, though in a more ideal manner, and with an impassioned simplicity of thought rarely equalled in modern literature, *De Profundis* epitomizes some of the central problems of life as reflected in a sensitive and highly complex soul[1]).

But to revert to Lord Alfred's book. There is one side to it left, and an important one, that we have yet to consider before we have done with him. We have seen him at work reducing to shreds and tatters his friend's personal reputation and honour, crediting him with every meanness of heart and character. And we have it on his own word that this man Wilde was possessed of "a shallow and comparatively feeble mind, incapable of grappling unaided with even moderately profound things," and that his writings will not bear looking into if we are to go to them for any serious enlightenment and stimulus. We have now to see whether Wilde the poet and the artist fares better at his hands, or whether a simi-

[1]) Cf. Prof. Hugh Walker, in his fine and scholarly work on *The Literature of the Victorian Era*: — "In thought at least he (Wilde) reached heights whither he had never soared in the days of his facile and brilliant success, and his greatest literary bequest is this cry of a soul in agony."

larly sweeping disparagement of the latter forms part, too, of his design to explode "the Wilde myth."

In two consecutive chapters (XVI and XVII), Lord Alfred offers a fairly detailed account of Wilde's poetry and of his plays and prose works. It is pleasant to note, for once, that he gives full and ungrudging recognition to the last-completed and perhaps best known of Wilde's works, — *The Ballad of Reading Gaol,* — and praises it in excellent and apt terms. After pointing out the evident influence of Hood's "Eugene Aram" and of Coleridge's "Ancient Mariner," of which latter, however, "in certain ultimate qualities it falls far short," he goes on to explain that in Wilde's Ballad "we have a sustained poem of sublimated actuality and of a breadth and sweep and poignancy such as had never before been attained in this line." Or as he puts it elsewhere: — "It is a work which stands out head and shoulders above any other of Wilde's performances by virtue of its human appeal and its relative freedom from defects which render the bulk of Wilde's poetry practically unreadable." It is, in his view, "the only poem of Wilde's which is likely to endure," and on it alone "his reputation among posterity will stand." — Very likely he will be backed here by many critics. Mr. G. K. Chesterton, for instance, resolutely names it "the one real thing" Wilde ever wrote. Yet who can help feeling that its note of horror and suspense becomes almost unbearable at times, and that there are moments when this masterly poem sets us a-trembling, not with the exquisite thrill of high and pure art, but with the shiver of crude facts? Wilde himself was not blind to this blemish in the work. He was well aware that, in spite of the enormous labour he spent on making his poem artistically perfect, he had not perhaps quite succeeded in merging reality and art. In a letter to his publisher, Smithers, of Nov. 16, 1897, — quoted in Stuart Mason's *Bibliography of Oscar Wilde,* 1914, p. 412, — he alludes to it, with obvious exaggeration of phrase, as to "a poem, whose subject is all wrong and whose treatment too personal."

With regard to Wilde's poetry generally, Lord Alfred is not by any means equally laudative. I cannot admit that his estimate of Wilde the poet, though in some ways it may seem legitimate, is on the whole a fair one. The fact that all of

Wilde's poetry was, to a certain extent, of derivative inspiration and, like his other work, carries the suggestion of his wide and various reading, may be easily over-emphasized. Lord Alfred's assertion that, "leaving out *The Ballad of Reading Gaol* and, up to a point, *The Sphinx,* Wilde's poetical work consists of clever, and occasionally, perhaps, brilliant imitations," as a general criticism of that work, is neither worse nor better than several others that have appeared on the subject. It gives but half the truth, and imperfectly; for while recognizing the poet's brilliancy and cleverness, it strangely omits to mention that, for all his echoing of other poets, he remains, in some subtle way, individual and original, and that, amid much that is spurious, his poems convey a note of peculiar and marked novelty in tone and treatment. It would be an easy thing in most of these poems to point out a fair number of lines or entire stanzas that "can be pronounced to be pure Wilde," and are traceable, in no one point of either thought or phrasing, to any of those masters of contemporary or earlier poetry by whom he was mainly influenced.

While his relationship to certain other poets is mentioned in a more cursory way, his indebtedness to Tennyson is examined at some length, and a number of parallels are given, with a view to justifying the author's characterization of Wilde's poetry as being completely devoid of originality. But for Tennyson, we are to believe, half of Wilde's poems could never have been written: ". . . out of the forty or so lyrical pieces which Wilde wrote no fewer than eighteen are in the metre of *In Memoriam,* and not one of them is free from images, phrases or cadences which can easily be paralleled out of Tennyson, while the whole of *The Sphinx* is open to criticism on the same grounds . . ." I am not suggesting that these charges are put forward without some justice. There is, however, one consideration to be adduced in defence of the poems. No individual poet can reasonably lay sole claim to any metrical scheme, except in so far as its structure and mere mechanism are concerned. Any one poet who makes a given metre a vehicle for his inner melody, may surely assert his right to it in proportion to his skill in wielding it in a manner essentially his own, and in investing it with accents of beauty unlike those obtained from it by any other craftsman. Now, as for the

metre of *In Memoriam,* it will no doubt be always associated with the name of that poem. But Tennyson was not the first English poet to use it, — already Ben Jonson and Lord Herbert of Cherbury had practised it, — nor did he use it in such a way as absolutely to preclude the possibility of any subsequent poet's turning it to even better account. A comparison between the two stanzas printed below, the first from Wilde, the second from Tennyson, is made by Lord Alfred to introduce this characteristic outburst[1]: — "If ever there was an impudent and unblushing 'crib', surely we have it here!" The reminiscence is indeed obvious. But will the reader candidly ask himself which of these specimens of verse is the better poetry, Wilde's or Tennyson's! In this instance, at least, the Laureate's work suffers by comparison.

As regards Wilde's sonnets, they belong by common consent to his most readable work in poetry, and not a few of them have found their way into numerous anthologies, British and American, as representative of the best English sonnet-writing of the period. Indeed, even Lord Alfred brings himself to the admission that the contents of these sonnets "represent the best of Wilde's thought, being, for the most part, free from fleshliness, cynicism and perversity." When, however, he goes on to assert that in none of them is there "anything very great or very noble or very beautiful," and that "one never catches even a suggestion of the large accent which makes a poet," we should bear well in mind his present attitude towards everything concerning Wilde. It must be patent to all that Wilde's mode in his sonnets has far more energy, simplicity, and straightforwardness than in most of his other poetry, and that, in their note of delicate sympathy and impassioned meditativeness, they claim a place apart among his poems. Lord Alfred's appreciation of Wilde as a sonneteer is, how-

---

[1])
The muffled steersman at the wheel
Is but a shadow in the gloom; —
And in the throbbing engine-room
Leap the long rods of polished steel.

I hear the noise about the keel,
I hear the bell struck in the night;
I see the cabin-window bright;
I see the sailor at the wheel.

ever, considerably modified also in the matter of technique, "the importance of which cannot be too gravely insisted upon where the sonnet form is concerned." Here, Wilde is "continuously and hopelessly at fault." He "persistently finds himself unable to adhere to the difficult rules" of the Italian sonnet form, his rhyme-sounds being, moreover, "of the cheapest and the most hackneyed." In regard to these criticisms I would merely remark that a faulty or irregular sonnet and a bad poem are not necessarily synonymous. No doubt the strict Italian sonnet form, — which has been the vehicle of some of the finest poetic thought in modern times, — must be pronounced superior in pure musical effect, in the studied ordainment of its rhyme-sounds, to any of the freer types evolved from it. Yet, when perfect, and as used by the great masters, the peculiar attractiveness of the sonnet form resides, not so much in that we are gratified by a severe observance of its more or less difficult rules, but in a sense of the exquisite appropriateness of its structural system to the idea of the poem. Wilde's best sonnets, such as "The New Remorse," or "The Grave of Keats," or the one on "The Sale by Auction of Keats' Love Letters," owe their beauty chiefly to their happy realization of this essential condition of all true sonnet poetry. That they are not technically infallible, — the rhyming of the sextets presenting some slight irregularity, — cannot sensibly detract from their value. — The author, by the way, makes two assertions in this connexion that should not be passed over without protest. Wilde, he says, "has octaves with four rhymes in them instead of two, and he will wind up a sextet with a couplet like the veriest tyro of them all." Now, the first of these allegations is demonstrably false, fifteen out of the thirty-three sonnets printed in the volume of Wilde's collected poems having octaves with two rhymes, while in all the others the poet allots three rhymes to the two quatrains, with this sequence, abba acca. As for the second, it will be enough to point out that out of these thirty-three sonnets, three only have a final couplet. Does it occur to Lord Alfred, I wonder, that in rebuking Wilde for ending a sonnet with a couplet, his strictures apply in equal measure to some of the greatest poets in the language, Milton, Wordsworth, Keats, and Arnold being all occasionally guilty of the same "heresy," — not to say any-

thing of Sidney, Spenser and Shakespeare, with whom, as in the case of most Elizabethan sonnet-writers, this was the prevailing fashion?

No more generous is the author's estimate of another famous poem of Wilde's, *The Sphinx,* — not, I mean, in respect of its theme, for that, no doubt, we must call, with a certain virtuous critic, "frankly bestial," and well fit to stir "certain resorts in the neighbourhood of Piccadilly Circus to their foundations,"[1]) but in its quality of by far the most purely artistic poem he ever wrote of any considerable length or sustained inspiration. "There is an undoubted pomp and swing about some of the stanzas; there are pictures well visualised," he owns, "and put on the canvas with a fine eye for colour; and the element of curiousness or weirdness is well sustained." This sounds liberal enough. Yet all that follows is merely, as it were, to limit the value of these admissions, and practically deprives them of all importance. "He has succeeded only," we read, "in establishing a sort of Wardour Street receptacle for old, tarnished and too-vividly-coloured lots." Lord Alfred further objects to the "uneasy effect" of the metre. But he will be at some difficulty to explain wherein it consists, unless it were in the fact that the stanzas are meant to be printed in two lines, an arrangement adopted simply for the sake of avoiding the more obvious aspect of a fourlined double-rhymed stanza (abba), and the "uneasy effect" of which will be unnoticed by most readers. Lord Alfred's just-quoted remarks in commendation of the style of the poem, though apposite, hardly convey a full idea of its incomparable splendour of workmanship, of its "firm, lava-like verse," to borrow a suggestive phrase from Mr. Arthur Ransome. Let me quote just one stanza, than which I can call to mind none more lovely in the whole body of Wilde's poetry, —

Inviolate and immobile she does not rise she does not stir
For silver moons are naught to her and naught to her the suns that reel.

[1]) Wilde himself humorously alluded to the "poisonous" nature of the poem in his saying that he "hesitated to publish it as it would destroy domesticity in England."

I do not give these lines as an adequate specimen of the certainly astounding craftsmanship displayed in this poem, or as in the least characteristic of the peculiar mood in which it originated, their delicate and simple grandeur placing them, as I think, considerably above its general level. But I give them as a fair sample of Wilde's poetic diction, when at its loftiest and purest. If we want to capture the same inimitable accent again, we must turn to his last work in prose, which alone among all his writings has that "clear note of lyrical beauty" he so warmly praised in Arnold, — to one of those admirable little passages in rhythmic prose whose sweetly attuned cadences and splendour of imagery make us forget for a moment that, after all, they merely state certain scientific eventualities, or utter a commonplace reflection, as in, — "When one has weighed the sun in the balance, and measured the steps of the moon, and mapped out the seven heavens star by star, there still remains oneself."

It is a significant fact that, in his examination of Wilde's prose works in their literary aspect, Lord Alfred omits every mention of *De Profundis,* — esteeming, possibly, that, having denounced it as a "farrago of hysterical abuse," and shown up the irrelevant and misleading character of the work as now published, it matters little whether such despicable and dubious substance is couched in perfect prose, or not. This view may be quite legitimate. Only, as every artist has a right to be judged, in the last instance, by his best work, and as, in the opinion of most good judges, Wilde never rose higher as a master of prose than in these pages, one looks for an acknowledgment of the fact, beyond the vague admission that Wilde "did, at times, write accomplished prose," — if indeed this is meant to allude to the work in question. Failing to hit upon a single criticism that might be adduced in disparagement of the artistic quality of *De Profundis,* the author prefers to keep silent about it, — that is how most readers will be bound to interpret his attitude.

Nor is there much left of Wilde's other prose writings after our author has been at work on them in his characteristic way for a dozen or so pages. Those peculiar excellencies with which they are now generally credited, and which, one might innocently fancy, would have explained their considerable and

still growing vogue, simply do not exist, save in the sickly brains of such as let themselves be taken in by the brazen puffings of the "Ross-Ransome faction." The writer has formed the ingenious device of now and then citing Wilde himself in support of his views and verdicts, with the obvious aim of making these appear the more impugnable. Thus he would like his readers to believe that Wilde "never made any great fuss about his prose writings other than the plays. He regarded — and very properly regarded — the essays in *Intentions*, together with the fairy tales and his other stories (excepting, of course, *The Picture of Dorian Gray*), as so much donkey work, and pretty well on the level with his lectures, which were written for the pure purpose of getting money and with no eye to 'supreme artistry'." To these assertions, whether based on fact or not, too much importance should not be attached. I am told on unimpeachable authority that, after his inprisonment, Wilde thoroughly disliked most of his writings, as being "inadequate expressions of his genius." On the other hand, I have it on the same authority that, in the years preceding the catastrophe, he "constantly said that all his works were technically perfect and equally so." Nor do the terms in which, in *De Profundis*, Wilde refers to certain of his works, — among them one of the dialogues in *Intentions*, — point to the conclusion that he held such a low opinion of the bulk of his prose writings as Lord Alfred insinuates. Even had he done so, it would merely go to prove that Wilde was quite incapable of appreciating his own work at its true value.

Lord Alfred complacently echoes the rather hackneyed charges of plagiarism brought against Wilde by another famous artist, whose irascible and arrogant temper rendered him invidious of emulation, — Whistler. Wilde "knew that 'The Decay of Lying,' 'The Critic as Artist' and 'The Truth of Masks' were, in a large measure, cribbed from Whistler . . ." Let me quote, on this often contested point, some pertinent remarks of Mr. R. B. Glaenzer in the Introduction to his edition of Wilde's lecture on *Decorative Art in America* (New York, Brentano's, 1906): — "In many respects, Wilde was in accord with Whistler as regards the conditions of art. He has even been accused of borrowing his ideas from Whistler. That is absurd. It would be easier, if anything, to prove the reverse.

In point of time, the exposition of Wilde's doctrines takes precedence over that of the painter." Mr. Ross advocates the same view in his Preface to Wilde's *Essays and Lectures* (Lo. Methuen, 1909), where this question of plagiarism is considered so explicitly that any comments of mine are superfluous. "That Wilde derived a great deal from the older man goes without saying, just as he derived so much in a greater degree from Pater, Ruskin, Arnold and Burne-Jones. Yet the tedious attempt to recognise in every jest of his some original by Whistler induces the criticism that it seems a pity the great painter did not get them off on the public before he was forestalled."

The author further attempts to convince us that Wilde "knew" that the pages entitled "Pen, Pencil and Poison" was "the merest review article, and neither better nor worse than the average stodginess which the public of his day accepted from their somnolent monthlies." The palpable injustice of the criticism implied in these lines is no more amazing than is the suggestion that Wilde himself might have expressed his adhesion to it. It is an unfortunate thing that Wilde is not in a position to defend himself against this sort of gratuitous imputations. There is, however, no doubt that, were it obtainable, his evidence in the present case as in a great many others would prove damaging to our belief in Lord Alfred Douglas as the sole receptacle of Wilde's most intimate thoughts concerning himself and his literary work. "Pen, Pencil and Poison" stands unique among Wilde's essays, in so far as it is devoted to the delineation of an individual life and to the estimate of a single man's work, presenting thus, in the words of Mr. Ransome, "some of the angular outlines of the set article on book or public character." But if less characteristic of its writer in plan and structure, the essay is the more so in the choice of its subject, — Thomas Wainewright, that man of terrible and exquisite accomplishments, between whose personality and Wilde's own we may trace some obvious analogies, and whose tragic fate offers such a strange prefigurement to that of the latter. Taking it for what it is, a biographical sketch, this paper certainly does not fall short, either in literary merit or in intellectual brightness, of Wilde's other essays.

After stating it as his conviction that the doctrine in *Intentions* (or more correctly: "The Decay of Lying" and "The

Critic as Artist") "will not bear examination," — a view it would carry us too far to refute in this place, — the author concludes his appreciation of that book with a few remarks to the effect that even in artistry and style it is far from unassailable. Wilde, he says, in common with Mr. Gilbert Chesterton and Mr. Frank Harris (thus deliberately bracketing him with two inferior writers), is "killed by the exuberance" of his facility . . . "They have the pen of the ready writer and they fall accordingly." There is of course a measure of truth in this, as in the statement that Wilde is "prone to the over-sugared and over-gilded passage." But the same reproach might be levelled at some of the greatest masters of English prose, without detracting from their merit. To say that his split infinitives are "a standing disgrace to him," is making a mountain out of a mole-hill. The divided infinitive, despite the authority of Lord Alfred Douglas, seems moreover to have come to stay, nor has the condemnation of the professed grammarians succeeded in banishing it.

The foregoing pages will have made it clear, I hope, to what extent we may place confidence in Lord Alfred's criticism, which purports to establish "the true inwardness of Wilde's writing," and to put him "into his true relation to the life and literature of his time," but to which hardly any merit at all in the work thus criticized seems allowable; — a "criticism," we have seen, whose pervading principle, despite some general and rather vague admissions, is to ignore all that is valuable, to exhibit the reverse-side of each good quality, and to trace limitations and record failures, rather than to measure achievements or acknowledge worth, — a criticism, in fine, that places Wilde as a dramatist below a playwright of the calibre of Mr. Sydney Grundy, and which declares that "all Wilde did for the English language was to degrade, abuse or make ridiculous such words as 'exquisite,' 'wonderful,' 'charming,' 'delightful,' 'delicate' and so forth."

It certainly seems a pity that in writing this book, Lord Alfred should have been so mastered by his personal feelings as to lose sight entirely of what is due to Wilde the artist, I will not say in courtesy, or even common decency, but of that simple justice which he claims from reviewers for his own

work. Not only has he spoilt his own cause (such as it was) by his unseemly treatment of Wilde's literary output, — for if once we come to doubt the veracity of the critic, what shall induce us to believe in the veracity of the moralist and of the chronicler of a past friendship? He has also wilfully deprived us of what might have been a monument of durable beauty, an honour alike to its builder and to him in whose memory it was erected. For of all Wilde's intimates, few were better able to appreciate his artistic genius, his humour, his ardour of temperament, than the author of this ill-omened production, himself a poet and a man well experienced in the literary craft. It would be idle to deny, in fact, that *Oscar Wilde and Myself* is the work of a talented and cultured writer endowed with a ready wit and much keenness of intellect. It may even be that its author has never written anything better, if the writing alone is considered, for its mordant and cruel satire, which is never allowed to gush forth in maudlin garrulity, mparts to its style a peculiar incisiveness, a kind of fierce fluency that impresses one as thoroughly concordant with the very spirit of the work. There are paragraphs, borne onwards on a wave of savage reproaches and bitter sarcasms, that thrill us with the vehemence of their passion. That the book, however specious its argumentation and untenable its pleading, contains also a number of illuminating remarks on Wilde's nature, his method of work, and so on, is no more than might have been expected from a man of the author's close acquaintance with Wilde's personality and private life. Thus, here you have Wilde the conversationalist, and not a little of Wilde the writer of dialogues: — "I soon perceived that he said quite half of everything he had to say with his tongue in his cheek and that one should not really take him seriously, because his only aim in conversation was not to say what he believed, but to say what he supposed to be witty, profound, whimsical or brilliant at the moment." Here, again, you get a peep at the man while at work: — "Wilde was too keen an artist to allow anything or anybody to come between him and what he would call a realisable mood. The truth is that he would begin a work with great zeal and fury and apply himself to it and to the contemperaneous consumption of cigarettes and whiskies till he became utterly exhausted. As a rule, he completed

what he had begun in a series of spurts and with periods of easy do-nothingness between whiles. On the other hand, there were occasions when he got stuck, and he got stuck over more than one of his plays."

Taking everything into account, Lord Alfred Douglas's book represents the most serious attack made upon Wilde since his death in 1900. That this is so, the author seems fully conscious himself, for he looks forward to "a considerable deal of what is called controversy." These anticipations of his would in all likelihood have been amply realized, had not the appearance of his work been closely followed by events compared with which even the fiercest literary warfare seems contemptible and puny. Yet, whatever may be the ruling occupation of men's minds at present, whatever the trend of their intellectual endeavour to-morrow, it is inconceivable that Lord Alfred Douglas's book should have the last word in the matter. He heads one chapter, "A challenge to Mr. Ross." The book, and not the chapter only, is a challenge to Mr. Ross. In fact, the whole of the *De Profundis* question will never be settled until the latter has been prevailed upon to set his hand to that work on Wilde which the literary world has been waiting for these many years, and which has now become an imperative necessity . . . I remember Mr. Ross once telling me, with a smile, that he "knew too much about Wilde to set it all down in writing." It seems to me that Mr. Robert Ross, who in the capacity of Wilde's literary executor is invested, as it were, with something of the character of a preserver of his friend's reputation, may now deem it his duty to break silence.

Gothenburg. Ernst Bendz.

KUNSTERZIEHUNG IN ENGLAND.

Perse Playbooks. No 4: *First Fruits of the Play-method in Prose.* Cambridge: W. Heffer and Sons. 1914.

Vor mir liegt ein buch, das über die bildung der jugend in England, die sich auf kunst anstatt auf wissenschaft gründen soll, geschrieben worden ist. Ein eigentümliches buch, wie man nur selten eins zu lesen bekommt; so eigentümlich und so merkwürdig, daß es mich im anfang, als ich es kennen lernte, fast abstieß; aber je öfter ich darin las, um so größer wurde mein interesse. Bei englischen werken ist man ja gewohnt, daß sie, dem allgemeinen wesen des englischen volkes entsprechend, sich in althergebrachten anschauungen und fest gefahrenen gleisen bewegen. Die männer, welche diese bücher herausgeben, wollen das englische erziehungs- und bildungswesen umändern und es nicht mehr auf wissenschaft, sondern auf kunst begründen. England, dieses gerade in schulsachen so hochkonservative land, hat auch seine schulreformer, die aber, soweit ich die lage beurteilen kann, dort noch weniger aussicht auf verwirklichung ihrer pläne haben als bei uns in Deutschland. Bei uns ist das haupthindernis für jeden auch berechtigten fortschritt und für notwendige änderungen der große, schwere apparat des ganzen schulwesens, das von oben bis unten ganz unter der leitung und aufsicht der regierungen steht und so in feste, sichere verhältnisse gekommen ist, an denen nur ungern geändert wird. Das weiß jeder, der in unserm schulwesen, von der einfachsten dorfschule bis hinauf zur universität, tätig ist. Daher ist es auch in Deutschland jetzt so dringend notwendig, daß man das privatschulwesen mehr fördert als bisher, damit das staatliche schulwesen aus dessen freiheitlicher gestaltung förderung erfahre und so vor erstarrung und völligem stillstand bewahrt werde, namentlich

was praktische einrichtungen betrifft. In England dagegen mit seinem großen privatschulwesen ist es das volk, sagen wir das elternpublikum selber, das keine änderung in der erziehung und bildung der jugend will, weil dies eben dem charakter des englischen volkes entspricht, das in diesen sachen, wie in so vielen anderen. starr am alten festhält. Bei dem durch den konservativen geist des englischen volkes hervorgerufenen beharren an alten hergebrachten verhältnissen im ganzen bildungswesen des englischen volkes ist es daher eine freude, zu sehen, wie doch einzelne hervorragende, mit eigenem urteil begabte männer daran gehen, ihre gedanken zu verwirklichen; wir lernen in den verfassern dieser bücher männer kennen, denen es um die bildung und erziehung des englischen volkes heiliger ernst ist; sie kennen genau die erstarrung des englischen geistes und des geistigen schaffens in kunst und wissenschaft und anderen gebieten und wollen nun hier auf dem gebiet der schule das englische volk aus seinem dumpfen zustand aufrütteln und ihm neue wege und neue ziele weisen. Daß erziehung und bildung auch in Deutschland statt auf wissenschaft sich hauptsächlich auf kunst und künstlerischer betätigung gründen soll, das ist ein gedanke, der bei uns schon sehr scharf hervorgehoben und eindringlich begründet worden ist. Wir haben in Weimar, der klassischen stätte deutscher kunst, schon mehrere kunsterziehungstage gehabt, auf denen bedeutende vertreter unserer deutschen schulen sehr wichtige anregungen gegeben haben, um die erziehung und bildung mehr auf kunst zu gründen, als es bisher geschehen ist. Aber wie das nun einmal deutsche art ist, es wird viel gedacht, gegrübelt, geredet, geschrieben über eine so ernste und bedeutsame sache, ehe wir sie in die tat umsetzen. Der Engländer geht hier wieder anders vor: er versucht die sache gleich praktisch; er setzt sie in die wirklichkeit um: nach dem, was ich aus diesem bande ersehen habe, hat ein reicher Engländer, Stephanus Perse, eine große stiftung gemacht, aus der eine schule unterhalten wird, welche die gedanken über die erziehung durch kunst an ihren schülern in die tat umsetzt. In dem vorliegenden, dem vierten bande dieser Perse Playbooks handelt es sich um die pflege der kunst in dem unterricht der muttersprache, also hier des Englischen. Auch in England wird oft genug, wie der verfasser sagt, das Englische gelehrt, als wäre es eine fremde sprache;

man vergißt, daß die schöpferischen und eigentlichen kräfte, welche die muttersprache bilden und fördern, doch aus ganz anderen quellen fließen als aus denen der bewußten überlegung und gedächtnismäßigen aneignung. Er denkt an die naturliche art, wie das kind seine sprache von der mutter lernt und wie die mutter sie das kind lehrt; bei beiden fehlt jede absicht, jede bewußte überlegung zum lehren wie zum lernen. Hier wirkt noch ein stück natur in den menschen in unbewußter weise. Solches wirken soll nun, wie der verfasser will, in den schulen nachgeahmt werden, soweit das eben möglich ist; in England haben sich die lehrer zu viele künstliche schwierigkeiten in dem unterricht der muttersprache geschaffen, weil sie die gewöhnliche methode des fremdsprachlichen unterrichts einfach auf den in der muttersprache übertrugen; so ist er ein rein analytisch-kritischer geworden, der aber die urkräfte der phantasie und des wirklichen schaffens ganz brach hat liegen lassen.

Man muß den glauben, den der verfasser in seine methode setzt, bewundern; er hofft, daß durch sie die kunst in England eine wiedergeburt erleben wird; jetzt sind dort die künste nach seiner meinung auf einem tiefstand angekommen, wie es noch nie der fall gewesen ist; das aber sei die folge der ganzen nüchternen und trockenen, einseitig verstandesgemäßen geistigen bildung, aus dem auch der ganze geist unserer zeit hervorgegangen ist, der nur noch materielle güter bewertet. Die kunst aber ist nach der stimmung, die durch dieses buch hindurchgeht, der endzweck alles lebens überhaupt; ohne sie hat das leben überhaupt keinen zweck. Man muß immer wieder den glauben des verfassers bewundern, wenn er erwartet, daß dieses nüchterne, klug berechnende volk der Engländer durch eine solche erziehung in seinem innersten wesen geändert werden kann: der wirklichkeitssinn der Engländer sitzt ihnen jedoch zu tief im blute; den kann die erziehung in der schule nicht ändern. Das ergibt sich ganz besonders aus der philosophie der verschiedenen völker: nirgendwo zeigt sich der dem Deutschen eigentümliche zug, der in die tiefsten tiefen hineindringen will, wie in der deutschen Philosophie; nirgendwo aber zeigt sich auch der nüchterne praktische geist der Engländer, der sich an die gegebenen tatsachen hält, weil er seiner natur nach gar nicht anders kann, deutlicher als in seiner empirischen

philosophie. Das ist der fall von Bacon bis auf Herbert Spencer und John Stuart Mill; sie sind alle philosophen der wirklichkeit, für die es nur die induktive methode gibt, die sich an gegebene erfahrungen und betrachtungen anschließt. In diesem sinne sagt Kant einmal sehr treffend: das denken der Engländer geht wie das wachstum bei einem baume in die frucht, das denken der Deutschen aber in die wurzel. Es ist unmöglich, das innerste wesen der beiden völker, die trotz der jetzt im kriege bestehenden feindschaft sich gegenseitig ergänzen müssen und von denen eins auf das andere angewiesen ist, klarer und objektiver, ohne jeden anflug von mißgunst, zu charakterisieren. Wenn Kant nur dieses eine urteil ausgesprochen hätte, würde man ihn als einen der größten denker anerkennen müssen. Und sicher ist, daß die völker in ihrem innersten wesen unverändert bleiben oder daß doch die bewußte erziehung daran nur wenig zu ändern vermag; um so mehr aber muß man diese vertreter der kunsterziehungsmethode in ihrem handeln bewundern, daß sie es für möglich halten; ohne solchen glauben aber, um den man sie bewundern mag, ist in der welt noch nie etwas großes erreicht worden.

Betrachten wir nun den inhalt des vorliegenden werkes. Der leiter der schule entwickelt zuerst seine gedanken über die begabung des kindes: von natur hat es eine große phantasie; es kommt darauf an, diese phantasie zu pflegen und zu entwickeln; man darf sie weder sich selbst überlassen, noch sie einfach unterdrücken, wie das bei dem jetzigen erziehungssystem der fall ist. Am leichtesten, sagt er bildlich, ist es ja, ein feuer einfach auszulöschen oder es brennen zu lassen, wie es will; dabei wird aber die wohltätige kraft, die in dem feuer ist, nicht benutzt; es muß vielmehr die absicht jeder guten erziehung sein, die einbildungskraft, die im kinde glüht, zu hegen, zu pflegen und sie so in richtiger weise sich entwickeln zu lassen.

Dann lesen wir einen längeren aufsatz des eigentlichen verfassers dieses bandes, H. Cadwell Cook, den er »Erste lesefrüchte der Play-methode in prosa« nennt. Er setzt, und das ist sehr bezeichnend, für seine ganze arbeit die worte Hamlets an die spitze: »Seid nicht allzu zahm, sondern laßt euer eigenes urteil euer meister sein; paßt die gebärde dem wort, das wort der gebärde an; wobei ihr sonderlich darauf achten müßt, niemals das maß der natur zu überschreiten; denn alles, was so

übertrieben wird, widerspricht der absicht des spiels, dessen zweck sowohl anfangs als jetzt war und ist, der natur gleichsam den spiegel vorzuhalten.« Er setzt als ersten wichtigen satz hin: der aufsatz sollte in der schule nicht als eine wissenschaft, sondern als eine kunst behandelt werden. Das hat mich persönlich besonders gefreut, weil ich in meinem buche »Anleitung zur selbständigen abfassung deutscher aufsätze« (Leipzig, Quelle & Meyer) denselben grundgedanken für die arbeit des deutschen aufsatzes vertreten und ihm zum geleite das Goethesche wort vorgesetzt habe: »Du nur, muse, befiehlst mir allein.« Es war meine besondere absicht, den deutschen aufsatz aus der zwangsjacke der nüchternen logik zu befreien, in der er auf vielen schulen noch steckt; es war meine absicht, zu zeigen, daß der deutsche aufsatz in erster linie eine sache der kunst und dann erst eine sache der reflexion ist, wie denn im unterricht der muttersprache mehr als bisher gemüt und einbildungskraft geweckt und gepflegt werden sollen.

Der verfasser des englischen buches erläutert seine gedanken, die sich mit den meinigen fast decken, durch folgende sätze: Nur die besten vorbilder sollen nachgeahmt werden. — Originalität und erfindungsgabe sind auf jede weise zu steigern. — Zu jedem aufsatze soll eine große menge von gedankenstoff gesammelt und dem schüler übermittelt werden, mit dem er dann frei nach eigener weise walten und schalten kann. — Eigenart des ausdrucks soll überall gefördert und erlaubt werden; von korrektheit des ausdrucks ist bei der ersten niederschrift möglichst abzusehen; sie soll erst bei der durchsicht und reinschrift gefordert werden. — Zuerst verlangt er erfindung, dann die darstellung des erfundenen und endlich erst klarheit und richtigkeit der darstellung. — Auf solche weise wird die arbeit des aufsatzes in der muttersprache nicht mehr so langweilig und schwierig wie bisher. Bisher haben die englischen lehrer gewöhnlich im ersten unterricht die aufsätze vorerzählt und dann die schüler mündlich und schriftlich nacherzählen lassen, ungefähr wie es auch in unseren deutschen schulen brauch ist; dabei aber tritt die erfindungsgabe der schüler gar nicht in tätigkeit. Er selbst hat seine schüler einmal einen aufsatz nach dieser alten methode machen lassen wollen. Dabei erzählte er ihnen folgende geschichte, die sie dann als aufsatz verarbeiten sollten: Ein junge steht zu spät auf; er ißt ganz hastig sein

frühstück, läuft sehr schnell zur schule, und auf dem wege dahin läßt er sein buch in den schmutz fallen. Das rad eines wagens geht über das buch und beschmutzt es. Als nun der knabe zur schule kommt, fragt ihn der lehrer, warum er zu spät komme. Er erwidert. Der lehrer fragt ihn dann nach seinem lesebuch, und er gesteht die ganze wahrheit. Der lehrer sagt, daß die eltern ihm ein neues buch kaufen müßten. Der knabe wird sehr traurig, da seine eltern arm sind und ihnen die ausgabe schwer fällt. — Diese erzählung hat er in fünf verschiedenen klassen mit etwa hundert schülern durchgenommen, und jedesmal riefen alle kinder, bei denen also nach seiner methode die einbildungskräfte besonders geübt waren: O, wie langweilig! — Und er fügt hinzu: Welch eine armut an erfindung! Welch völliger mangel an mitgefühl mit den interessen des kindes. Wenn lehren allerdings predigen ist, dann mag die erzählung als ein gutes beispiel gelten; aber die phantasie selbst wird hier gar nicht in tätigkeit gesetzt. Er will, daß die schüler bei ihren ersten aufsatzversuchen, wenn sie zehn oder elf jahre alt sind, geschichten selbst erfinden und nach ihrer kindlichen weise erzählen: geschichten von hexen, von zauberern, geistergeschichten, geschichten von schiffbrüchen und einsamen inseln, fabeln von tieren, räuber geschichten und ähnliche. Wenn sich die kinder mit ihrer phantasie in diese stoffe vertiefen, wird ihre erfindungsgabe geweckt. — Nicht allein aber aus diesem gebiete der reinen phantasie, sondern auch aus dem umgebenden leben sollen sie selber stoffe zu ihren aufsätzen finden, doch stets so, daß die phantasie dabei in tätigkeit tritt; der verfasser müßte ja kein Engländer sein, wenn er nicht das diesem volke ureigene gebiet der täglichen erfahrung und beobachtung aus den augen ließe. Was die schüler beschreiben, sollen sie erst erlebt oder getan haben: einen baum hinaufklettern; ein ei kaufen, es kochen und essen; einen knopf annähen; einen bleistift spitzen; einen zug versäumen; ein dieb bricht in ein haus ein. — Wenn es eben möglich ist, werden in der schule, in der es recht bunt und lebhaft zugeht, diese tätigkeiten noch einmal in wirklichkeit oder schauspielerisch vorgeführt, damit so auch die anschauung zu ihrem recht kommt. In der schule haben die schüler eine art selbstverwaltung mit weitgehenden persönlichen Rechten, durch die sie mancherlei persönlich untereinander

austragen können; eine selbstverwaltung, die sogar so weit geht, daß die schüler großen einfluß auf die wahl der unterrichtsstoffe haben. Der verfasser will eben, daß in der schule ein reges leben ist; je lebhafter es hergeht, um so lieber ist es ihm. Aber in England gibt es, wie bei uns, viele lehrer, die da sagen: »Nein, ich will kein spiel. Ich will strengen gehorsam; die jungen sollen tun, was ich will. Das leben ist auch kein scherz, sondern ernst.« Cadwell Cook erwidert darauf, und die antwort ist sehr bezeichnend für seine ganze lebensauffassung: »Wenn ich so etwas höre, dann denke ich, daß das leben doch ein sehr guter scherz ist und daß man von herzen darüber lachen soll: that life is indeed a very good joke, and most laughable.« Über eine solche lebensauffassung läßt sich natürlich nicht streiten; aber es sind im grunde doch nur worte, worte, nichts als worte. Das leben ist, besonders jetzt während des krieges, für den einzelnen wie für die völker doch eine sehr ernste, eine blutig ernste sache, über die man unmöglich scherzen kann. Von einem Amerikaner, der sich viel mit der kunst beschäftigt hatte, hörte ich einmal das wort: "For those who feel, life is a tragedy; for those who think, it is a comedy." Auch ein solches wort ist sehr geistreich; aber die wahrheit darin ist doch eine sehr subjektive und eigenartige; denn in wirklichkeit ist das leben für die meisten menschen einmal heiter, einmal ernst, und zwar meist das letztere. Auch hier wie überall ist der wechsel das grundgesetz, wie denn auch krieg und frieden, glück und unglück der völker wechseln, wie wir es heute erleben. —

Der verfasser spricht dann weiter über Shakespeare, den sie in seiner schule nicht nur lesen, sondern auch, und in erster linie, spielen; und zwar in einfachster weise mit ausstattungsstücken, die sie selber verfertigen. Eine eigentliche bühne haben sie nicht; aber sie sind dabei, sich eine solche im allereinfachsten stil zu verschaffen. Shakespeare zieht sich durch das ganze buch hin; er ist ihm der vater der englischen kunst überhaupt; er ist der meister des schauspiels, er ist der spiegel der natur, er ist "folk". Sie führen dort Shakespeare auf mit gesang und tanz und lassen seinen geist so auf die jugend tiefer einwirken, als es durch bloßes lesen möglich ist. Mit diesen aufführungen gehen hand in hand darstellungen aus Beowulf und den alten balladen und volksdichtungen. Kein wort des lobes ist ihm zu

hoch für Shakespeare. An seinem 'Julius Cäsar' zeigt er, wie dieser dichter durch die worte der dramen selbst zum spielen und zur darstellung auffordert, so daß die meisten bühnenanweisungen, wie sie übereifrige herausgeber hinzusetzen, überflüssig sind. Er führt einige beispiele aus 'Julius Cäsar' an. Hier, wohin ich mit dem schwerte zeige, geht die sonne auf. — Ich fand dieses papier. — Ich küsse dir die hand. — Zähle die schläge der uhr. — Cäsar kehrt zurück. — Weder Portia noch Calpurnia knien vor ihrem gemahl, ohne dies besonders zu erwähnen. Da haben wir das, was Hamlet sagt: »Laßt euer eigenes urteil euer meister sein; paßt die gebärde dem wort, das wort der gebärde an.« Manche szenen wurden im klassenzimmer ohne weiteres aufgeführt. Beowulfs schwimmkampf fand in dem flusse statt; und das bellen und brüllen der seeungeheuer wurde von den schülern ganz von selber nachgeahmt. Er glaubt, daß solche aufführungen viel tiefer in das innere eindringen als bloßes lesen und studieren der werke, daß die einbildungskraft dadurch besonders angeregt wird, indem die gedanken hier gleichsam zur tat werden. Der verfasser vergißt dabei nur, daß, wenn solche aufführungen sich in den langen schuljahren immer wiederholen, sie nachher gar keinen eindruck mehr auf das kindliche gemüt machen. So einfach und klar sind doch nicht die psychologischen gesetze, nach denen die kunst und das entstehen der werke der kunst sich richten; man denke nur an die schauspieler, die jahrelang ihre kunst ausüben, und das oft von jugend an, und die darum doch nicht mehr produktive künstler liefern als andere stände. Ihre kunst ist eben die des schauspielens, und sie bleiben bei ihrer tätigkeit, wie es nur natürlich ist, innerhalb ihrer kunst und bilden sie auf ihre weise aus. Gegen den schluß seiner abhandlung führt der verfasser einige verse aus einem epilog zu einem schauspiel an, die angesichts der kriegerischen lage, in der jetzt England steht, geradezu ergreifend sind:

"Here on this narrow stage we act our plays;
But in a wider field in coming days
Are sterner toils, real battles to be fought,
Great steeps to mount, a future to be wrought". —

Den nächsten teil seines buches nennt er "Prose Studies"; hier gibt er kleine prosaaufsätze, welche seine schüler verfaßt

haben; bei jedem aufsatz führt er die klasse und das alter des schülers an, der ihn geschrieben hat. (Dabei mag man sich nebenbei über die vielen verschiedenen vornamen freuen, welche die Engländer haben: Sydney, Alec, Stanley, Goronwy, Salusbury, Leclie, Wakeley, Basil, die neben den gewöhnlichen vorkommen, während wir in Deutschland, vielleicht außer in Ostfriesland, nur über wenige vornamen verfügen und uber Karl, Fritz, Wilhelm, August und einige andere kaum hinauskommen. Das ist doch kein befriedigender zustand; auch hier sollte der freien erfindung mehr raum gestattet werden, in sitte sowohl wie nach dem gesetz.) Unter den aufsätzen sind einige recht gute, an denen der lehrer wohl sehr viel anteil gehabt hat, neben anderen, denen man das schülerdenken noch recht deutlich anmerkt. Ein sehr bezeichnender aufsatz ist »Die brücke«, an dem fast alles phantasie ist: »Als ich eines tages auf dem felde lag, sah ich zwei armeen mit großer eile auf der staubigen landstraße in den kampf ziehen; sie trafen sich auf der alten brücke, die über den fluß führt; aber gerade als sie auf der brücke zusammenstießen, fuhr ein kraftwagen daher, und ich sah nichts mehr.« — Ein anderer aufsatz heißt Mitternacht. »Es war sehr dunkel, als ich auf das dach unseres hauses kletterte; es war ungefähr drei minuten vor zwölf uhr, als ich mich an den schornstein lehnte. Wie ich nun um mich sah, konnte ich die glocken der kirche und viele dächer sehen; als ich in die höhe blickte, sah ich tausende von sternen, denn es war eine klare nacht. Wie ich nun so in die höhe schaute, hörte ich einen lauten schlag der kirchenuhr, dann einen leiseren von der uhr in meinem zimmer. Auch die uhr des rathauses und viele andere uhren schlugen und schienen sagen zu wollen: alle leute sollten jetzt zu bett sein. Endlich schlug die kirchenuhr zum letztenmal, und überall wurde es ruhig. Dann schlüpfte ich wieder in mein bett.« — Andere betreffen tiere, mit denen kinder ja stets so gern zusammen leben; von diesen erzählen sie ganz hübsche fabeln, die zeigen, wie ihre phantasie geschult ist; auch erfinden sie kleine märchen, die ganz nett zu lesen sind. Eines heißt »Die leeren stiefel«. »Einst lebte ein alter könig; der hatte drei söhne; der älteste hieß Hans, der zweite Jakob und der dritte Peter. Dieser Peter war ein großer taugenichts, der fast jeden tag prügel bekommen mußte. Den schickte sein vater, als alles nichts half, in die weite, weite welt hinaus.

Da kam nun der Peter eines tages in einen großen, dunklen wald; hier sah er plötzlich zwei leere stiefel, die liefen ganz von selber. Aber Peter rannte ihnen nach, so lange, bis er in eine höhle kam. Da rief er: ‚Wer ist hier?‘ Eine zarte stimme erwiderte: ‚Ich bin eine verzauberte prinzessin, und du kannst mich erlösen, wenn du die stiefel in das feuer wirfst.‘ Das tat nun der Peter, und aus der flamme stieg efn schönes mädchen hervor; die brachte er in das schloß ihres vaters und heiratete sie, und sie lebten lange, lange jahre glücklich miteinander.« — In einem andern märchen, »Der jäger«, trifft der jäger einen schönen pfau; aber er schießt ihn nicht, sondern er nimmt ihn mit nach hause. Dort fängt der pfau an zu sprechen und bittet den jäger, ihm den hals abzuschneiden. Das tut der jäger erst nach langem bitten, und da steht vor ihm ein schönes, junges mädchen, das er dann heiratet. — Ein märchen heißt »Der wetterhahn«; der steht da oben hoch auf dem kirchlein und blickt stolz und froh in die welt; er dünkt sich da oben als ein könig der hähne, der das ganze weite land beherrscht und darüber wache hält. Der verfasser hat nicht die wunderbar gemütvolle und tiefe poesie eines Móricke, die er in seinem sinnigen gedichte von dem wetterhahn bekundet, der vom kirchturm heruntergeholt worden ist und nun in einer dunklen ecke des pfarrhauses steht und sich so eigene gedanken von seiner zukunft macht; aber er ist doch ein frisch und frei empfindender junge. — Auch in kleinen dramatischen skizzen versuchen sich diese zehn- bis elfjährigen jungen; da wird die bekannte geschichte von Alfred dem Großen, der auf einer flucht in einem bauernhause unterkunft findet und dort der bäuerin beim kuchenbacken helfen muß, dramatisiert. Cadwell Cook weist darauf hin, wie der junge in wenigen worten das sagt, wozu unsere schuldramatiker oft ganze zwei Akte gebrauchen.

König Alfred: Ich bitte dich, liebe frau, mir doch hier unterkunft zu geben.

Frau: Wer bist du denn eigentlich, der zu dieser zeit hierher kommt? ich habe zu tun und habe keinen raum für dich.

König: Ich bin ein armer mann, ohne heim, und müde; ich bitte dich, laß mich hier etwas ausruhen!

Frau: Nun, komm herein, und um deine unterkunft zu verdienen, gib hier auf die kuchen acht, die ich backe.

König: Das will ich tun, liebe frau; dann kannst du jetzt gehen und die schweine füttern.

Frau: Gut. Laß aber nicht die kuchen anbrennen, sonst mußt du hungrig zu bett gehen. (Geht ab.)

König: Wie unglucklich bin ich, daß ich hier zuflucht suchen muß, während mein herz bei meinem volke ist, das nun keinen führer hat. Ich bin aber so müde, daß ich nicht mehr wach bleiben kann. (Er schläft ein.)

Frau (tritt ein): O weh, die kuchen sind verbrannt; wach auf, du fauler kerl! Pack' dich sofort aus dem haus! (Soldaten treten ein und grüßen den könig.)

Soldat: Gute nachricht, edler könig; die Dänen sind besiegt, und ihre fahne haben sie verloren.

Frau: Oh, vergebt mir, was ich gesagt habe; ich wußte nicht, daß ich einen könig im hause hatte.

König: Fürchte dich nicht, liebe frau; für jeden kuchen, den ich habe verbrennen lassen, will ich dir ein goldstück geben. — Ohne zweifel wird solch kleiner dramatischer versuch auch dort in der schule aufgeführt. — Als das eigentümlichste stück bezeichnet der verfasser einen aufsatz, in dem der schüler, der dreizehn jahre alt ist, das dorf beschreibt, in dem sie dort leben: das leben und treiben der bewohner, die spiele der kinder. Überall schreibt er mutig darauf los; da sagt er an einer stelle: Der pfarrer und seine frau haben ein großes haus, das in einem garten liegt. Der pfarrer ist der einzige mann im dorfe, der es für recht hält, daß der lehrer sonntags Lawn Tennis spielt, woran sonst alle dorfbewohner großen anstoß nehmen. (Der lehrer scheint Cadwell Cook zu sein.) Der pfarrer predigt sogar sonntags von der kanzel darüber und heißt das spielen gut. Dies, so bemerkt er ironisch, ist übrigens das einzige, was er von seinen predigten selber betätigt, denn ab und zu spielt auch er sonntags Lawn Tennis. —

Dann folgen eine anzahl kleiner aufsätze, in denen die schüler die alte sage von dem nordfriesischen könig Finn ausmalen und dabei eine rege, doch richtig gezügelte phantasie an den tag legen; etwas wunderbar ist es, wie diese dreizehn oder vierzehnjährigen jungen es verstehen, die altertümliche sprache der sagen nachzuahmen. Hier hat ohne frage der lehrer stark eingeholfen, wie es denn grundsätzlich eine sehr bedenkliche sache ist, wenn die lehrer mit den leistungen ihrer schüler

prunken, zumal wenn es, wie hier, in der öffentlichkeit geschieht. Selbst der klügste und mißtrauischste revisor, der schülerleistungen zu beurteilen hat, kann sich nie ein richtiges bild von der wirklichen selbständigkeit, mit der die schüler gearbeitet haben, machen, wenn er nicht ganz genau weiß, wie der lehrer im einzelnen die arbeiten vorbereitet hat; denn daß sie aus dem unterricht hervorgehen, das ist ja selbstverständlich. Diese gedanken verdichteten sich bei mir am meisten bei den vier längeren aufsätzen, die nun in dem buche folgen und die von schülern der obersten klasse verfaßt worden sind. Das war besonders bei dem letzten aufsatz der fall, der den etwas sehr nichtssagenden titel trägt: Schluß; nichtssagend deshalb, weil man unmöglich von dem titel auf den inhalt schließen kann. Man könnte dem aufsatz den titel geben: Der endzweck alles lebens ist kunst; denn das will der verfasser beweisen. Und sein beweis ist gewandt und geschickt durchgeführt; kein schriftsteller, der sich in solchen essays über kunst versucht hat, brauchte sich dieser arbeit zu schämen. Der verfasser sagt, daß das nachdenken über die kunst wenig mit der kunst zu tun hat; aber er denkt eben doch darüber nach, und indem er das tut, zeigt er unbewußt, wie dieser ganze unterricht und diese ganze bildung, die sich auf kunst gründet, doch schließlich zu der kritik über die kunst führt; und durch kritik ist noch nie ein künstler entstanden, sondern nur durch sich selbst und den inneren trieb, den ihm mutter natur in die seele gepflanzt hat. Doch lesen sich seine ausführungen über die kunst als endzweck alles lebens recht gut. Den aufsatz will ich hier nicht ganz anführen, wohl aber einige gedanken daraus. Er sagt: »Kunst kann nicht erklärt oder diskutiert werden; man muß sie fühlen. Ist es nicht gerade der umstand, daß die französischen klassischen dichter mit ihren dichtungen so völlig versagt haben, weil sie nach den regeln, die eine kunstkritik aufgestellt hatte, dichteten, anstatt daß sie dichteten, ohne sich um das warum und das wozu zu kümmern?« Der wirkliche grund ist allerdings ein ganz anderer; er liegt im französischen volkscharakter, dem die äußere schönheit der form schon kunst selber ist; poesie ohne streng gebaute verse ist ihm überhaupt keine poesie. — Weiter sagt er: »Wenn kunst der endzweck des lebens ist, so ist es doch nicht nötig, daß wir selber ein gedicht schreiben oder ein bild malen. Wir alle aber sollen

die kunst, die poesie besonders, innerlich erleben. Wenn wir den 'König Lear' lesen, so erhebt das unsern geist; wir haben gleichsam eine vision gesehen, die vielleicht nur kurze zeit für unsern geist sichtbar ist; aber solange sie es ist, solange sind wir bessere menschen; alle selbstsucht, alle kleinlichkeit des lebens, alles gemeine liegt hinter uns. Stets aber sollten wir in solch himmlischem licht wie götter leben.« — Er entwickelt bei diesen gedanken eine ganz eigene auffassung von Hamlet und Richard II., diesen so eigenartigen charakteren in Shakespeare. »Es gibt leute, die da sagen, Hamlet ist ein mann, der zu viel denkt und daher nicht zum handeln kommt; solche worte erfüllen mit entrüstung und mitleid. Ist das alles, was sie in Hamlet sehen? ein überentwickelter verstandesmensch? ein universitätsprofessor aus dem achtzehnten jahrhundert? Nein, Hamlet hat die göttliche vision erblickt; und der ganze dänische hof mit seinen intrigen und ränken ist ihm eine torheit geworden. Sie mögen es nun wahnsinn nennen; denn er lebt nicht in ihrer welt. Und bei Richard II. hat dasselbe wunder stattgefunden; in der stunde seiner unterwerfung ist er mächtiger als sie alle. Seine gedanken gehen ins unendliche, und dabei drängen ihn die höflinge, schriftstücke zu unterzeichnen; sie lachen über seinen wahnsinn, sie, die praktischen männer dieser welt; aber sie sind es, die wahnsinnig und blind sind; sie sehen nichts weiter als ihre selbstsüchtigen ziele, ihre würden und ihre dokumente. Alle diese männer machen sich über Richard lustig; sie schelten ihn; sie verspotten ihn; und er, der könig, hat seine gedanken anderswo, in der unendlichkeit, und er geht unter ihnen umher wie ein gott.« — Das ist eine tief dichterische anschauung dieser beiden seltsamsten charaktere, die Shakespeare geschaffen hat; für mich persönlich ein besonderer gewinn, den ich aus diesem buch gezogen habe; jedenfalls aber ein gedanke, den nur einer fassen kann, der lange über die probleme Shakespearescher kunst nachgedacht hat; es will mir nicht in den sinn, daß ein schüler dieses aus sich allein heraus entwickeln kann.

In einem anhang folgt dann nach stenographischer aufnahme die darstellung einer lehrstunde, in der zwölfjährige schüler über das häusliche leben zur zeit Shakespeares sprechen; diese jungen knaben haben dazu literarische werke von Furnivall, Munro und Sidney Lee studiert, die doch eigentlich nur

der student, der diese dinge wirklich studiert, lesen sollte. Ein schüler leitet die ganze darbietung als vorsitzender, was uns ein stück der selbstverwaltung in dieser schule zeigt. Er sitzt auf dem pult und beginnt: »Ich freue mich, daß heute unser freund Hodges über ein sehr interessantes thema sprechen wird, über das häusliche leben zur zeit Shakespeares. Er wird uns die verschiedenen gebräuche erklären, wie die leute damals aßen, wie sie überhaupt in ihren häusern lebten. Da ich aber die zeit nicht für mich in anspruch nehmen will und da ich sehe, daß er bereit ist zu sprechen, so gebe ich ihm das wort.« Und nun trägt der zwölfjährige junge seine gedanken vortrefflich im zusammenhang vor, daß es jedem studenten der philologie zur ehre gereichen würde. Es folgt eine debatte, in der es ganz gerecht nach den regeln des parlaments hergeht. — Sehr interessant zu lesen, in der tat; aber hier haben wir es doch mit einer überbildung zu tun, die ich unmöglich gut heißen kann; die sehr jungen schüler werden mit einer buchbildung überfüttert, die ganz zwecklos ist. Ich hatte bisher immer geglaubt, daß wir in Deutschland in solchen dingen am weitesten, ja oft viel zu weit gingen; aber so hoch würde sich doch kein deutscher pädagoge versteigen; dazu sind denn doch die lehrer in Deutschland zu genau mit den grundgesetzen der psychologie, wenn auch oft unbewußt, vertraut. Das ist nicht mehr der weg zur kunst, sondern zur künstelei.

In dem letzten anhang werden von dem verfasser noch eine anzahl von aufsatzthemen angegeben, die wiederum zeigen, wie in seiner schule gearbeitet wird. Selbstgespräche: der taschendieb; der mann, dem der dieb etwas aus der tasche gestohlen hat; der mann im mond. — Dialoge: lehrer und schüler; königin Elisabeth und Sir Walter Raleigh; Stanley und Livingstone; Julius Cäsar und Brutus; Richard Löwenherz und Blondel; Oliver Cromwell und John Milton. — Ferner ist es von interesse, wenn er von seinen schülern verlangt, daß sie »Ungeschriebene szenen aus Shakespeare« verfassen sollen, wie den tod des Falstaff; wie Casca über die verschwörung gegen Cäsar spricht und sie beinahe verrät. — Ferner noch briefwechsel, interviews, debatten und auch wissenschaftliche streitschriften. — —

Der gedanke, von dem die männer, welche diese richtung vertreten, ausgehen, enthält ja viel richtiges, nämlich daß die

ganze bildung sich mehr als bisher auf kunst grunden und daher auch die kräfte und anlagen des menschlichen geistes, aus denen kunst entsteht, mehr ausgebildet werden sollen. Gewiß hat der durchschnittsengländer weniger phantasie als der Deutsche und der Romane und Slave, aber ohne frage ist sie vorhanden, zumal bei der jugend, und ebenso ist sie ohne frage in der bildung der jugend vernachlässigt worden. Die frage ist nur, die aber der verfasser gar nicht aufwirft, ob nicht durch solche erziehung, die sich so eindringlich und andauernd in der schule mit kunst beschäftigt, nicht die unbewußte phantasie des kindes in ihrer natürlichen entwicklung geschädigt wird. Denn aus dem ganzen ersieht man doch, daß die großen schöpfungen der kunst, daß die kunst selber zum gegenstande ernster arbeit werden; wenn nun die kinder selber auch märchen, fabeln, sagen, erzählungen, gedichte erfinden sollen, so ist die gefahr vorhanden, daß die kunst zum handwerksmäßigen erniedrigt wird. Und so kommen wir wieder zu dem gedanken Goethes, der alle theorie verabscheute, weil sie den produktiven trieb lähmt. Bei solch bewußter absichtlicher kunsterziehung in der schule kann es gar nicht ausbleiben, daß die älteren schüler zur kritischen betrachtung der kunst kommen. Das zeigen denn auch die aufsätze der älteren schüler, die hier veröffentlicht worden sind; der künstlerisch produktive trieb läßt bei ihnen nach, weil sie eben zu viel über kunst nachdenken.

Meine ansicht ist, daß die entwicklung aller kunst nach gesetzen vor sich geht, auf welche die schule ohne einfluß ist; genau wie das leben der völker überhaupt, wie wir es jetzt in der kriegszeit alle bemerken. Ich glaube nicht, daß die schule, so ernstlich sie sich auch der pflege der kunst bei der jugend annehmen mag, die kunst wirklich beeinflussen kann. Ich will hier gar nicht an die uns Deutschen so bekannten Ideen erinnern, wie wir sie bei Lessing und Schiller finden, die sich mit der ästhetischen erziehung der menschen befassen, und die in England wohl nur wenigen bekannt sind und bei dem englischen volke, das wie kein anderes ganz in politik und dem streben nach äußeren gütern aufgeht, heutzutage nur wenig interesse beanspruchen dürften. Ich möchte jedoch an ein wort erinnern, das einmal ein bedeutender französischer schriftsteller

bei einem kongresse von künstlern dem minister sagte, als dieser ihn mit huldreicher miene fragte: Sagen Sie mir, was kann ich für die kunst tun? Darauf wurde ihm die stolze antwort zuteil: Alles, indem Sie gar nichts tun. — Darin liegt ohne frage etwas sehr richtiges; es ist der standpunkt derjenigen, die da glauben: man lasse die kunst ihre eigenen wege gehen; dann wird sie aus sich die richtigen finden; vor allem aber keine beeinflussung der kunst durch den staat, die regierung mit ihrem schwerfälligen beamtenapparat. Wenn wir beispielsweise an die zeit denken, da unsere deutsche literatur in der höchsten blüte stand, an die zeit gegen ende des achtzehnten jahrhunderts, da bekümmerte sich die schule überhaupt nicht um die literatur in der muttersprache; sie zog sie gar nicht in den plan ihrer bildung hinein. Und gerade in dieser zeit entstanden doch die großen dichter, wie sie kein volk der welt in den letzten zwei jahrhunderten hervorgebracht hat. Kürzlich hörte ich noch von einem jungen manne, der die schule verlassen und einen sehr eindringlichen, anregenden unterricht im Deutschen gehabt hatte: man hat uns in der schule mit poesie überfüttert; wir waren froh, als wir gar nichts mehr damit zu tun hatten. Solche stimmungen legen sich ja im leben wieder, aber sie sind doch bezeichnend für die wirkungen, welche durch die pflege der kunst in der schule hervorgebracht werden können Ebensowenig wie unsere zeichenlehrer durch die jetzige methode, bei der sie ja recht schönes und achtenswertes in der schule leisten, eine neue blüte der malerei herbeiführen können, ebensowenig werden die lehrer der muttersprache auch durch die sorgsamste pflege der literatur eine neue blütezeit in ihr hervorrufen. Man breche mit dem glauben an die allmacht der schule und der jugenderziehung auf das wirkliche leben eines volkes, wie es sich besonders in der kunst zeigt. So sehr man sich auch über solche versuche, wie sie an dieser schule in England angestellt werden, freuen mag, da hier ein kräftiges leben sich zeigt, es bleiben eben doch nur versuche. Die großen männer der kunst gehen ihre eigenen wege, die ihnen ihr innerstes wesen oft ganz unbewußt weist; gerade durch den kampf, den sie mit ihrer zeit führen, entwickeln sie erst ihre wahre große und gestaltende kraft. Selbst die schulen, welche wir haben, auf denen kunst ausschließlich gelehrt und geübt wird, die malerakademien und musikkonservatorien, können doch im

grunde nur die technik der kunst lehren; das große, was der künstler in seinen werken uns bietet, muß aus dem keim hervorgehen, den Gott in ihn gelegt hat. Was aber die allgemein bildenden schulen, mit denen wir es hier zu tun haben, tun können, das ist: die herzen der jugend für die kunst empfänglich zu machen; aber auch dieses muß in ganz zarter, zurückhaltender weise geschehen; jedes zuviel ist hier eine sünde wider den geist, aus dem die freude an der kunst und die schöpfungen der kunst entstehen. Denn was die schule in die hand nimmt, das ist immer mit dem begriff ernster arbeit verbunden, die von vielen zu gleicher zeit gleichmäßig ausgeübt wird; und es ist für mich selbstverständlich, daß aus solchem geiste nicht kunst erstehen kann. Zum schulautor werden, sagt einmal Nietzsche, heißt soviel wie veralten; der schulstaub legt sich gar zu leicht auf alles, was darin getrieben wird, selbst wenn die lehrer mit begeisterung an die werke der kunst herangehen und wenn sie auch glauben, daß sie ihre begeisterung auf die schüler übertragen. Immerhin aber ist es grundsätzlich mit freuden zu begrüßen, wenn die lehrer in den schulen einmal ihre eigenen wege gehen können und gehen sollen, wie es hier der fall ist; so wird doch das leben und die arbeit der schulen, die bildung und die erziehung der jugend vor erstarrung bewahrt. Und das ist von sehr hohem werte: so treten ganz neue probleme auf, und ganz neue ziele werden uns vorgehalten. Und durch solche anregungen ist es auch möglich, daß das englische volk, dessen kunstleben fast ganz verdorrt ist, deutlich fühlen wird, was ihm hier not tut; daß aber die erziehung in der schule hier eine änderung herbeizuführen vermag, bestreite ich aus den vorher angeführten gründen.

In Deutschland ist es nicht möglich, eine schule einzurichten, die auf dem prinzip der erziehung durch kunst aufgebaut und in welcher der ganze lehrplan darnach eingerichtet wäre; das hängt mit dem ganzen bureaukratischen charakter unseres schulwesens zusammen. Schon das deutsche berechtigungswesen, das mit rücksicht auf die deutsche wehr- und waffenpflicht im engsten zusammenhang mit unseren schulen steht, läßt eine solche kunsterziehung nicht zu. Daher will ich auch darauf verzichten, hier vorschläge zu machen, wie man die kunsterziehung in unseren schulen mehr verwirklichen

könnte, als es heute geschieht. Wir haben in Deutschland die pflege der körperlichen künste im turnen, die pflege der musik im singen, die pflege der malerei und der bildenden kunst im zeichnen; wir haben im gesamten sprachunterricht die pflege der poesie, besonders natürlich in der muttersprache. Alles das ist bei uns fein und sorgfältig lehrplanmäßig geordnet und in ein wohlgefügtes system gebracht, wie es eben die eigenart des nach tiefster gründlichkeit strebenden Deutschen ist. Aber die kunst allgemein genommen spielt doch im lehrplan der deutschen schulen eine untergeordnete rolle; die wissenschaft und das wissenschaftliche denken stehen im mittelpunkt der ganzen bildung. Und das wird sicherlich noch lange bleiben. Was man aber in Deutschland zur hebung der rein menschlichen und damit auch der künstlerischen bildung wünschen muß, das ist, daß unser ganzer lehrplan mit seiner vielheit von lehrfächern und dem vielerlei des lehrstoffs in jedem einzelnen fache gründlich vereinfacht werde, daß man die große wöchentliche stundenzahl herabsetzt und daß die schüler in den oberen klassen die lehrstoffe mehr nach ihren eigenen anlagen und neigungen aussuchen können; dann haben die schüler mehr freie zeit für sich selber, um, wenn sie es selber wollen, sich in den künsten zu betätigen und ihre kunstneigungen auszubilden. Auch das wäre noch sehr wünschenswert, daß lehrer wie schüler sich recht eindringlich zum bewußtsein bringen, daß das, was wir von kunst in unseren schulen haben, doch von sehr großer bedeutung für die ganze erziehung ist und nicht als etwas nebensächliches betrachtet werden darf. Unsere schulbehörden in Deutschland haben auch seit langer zeit die bedeutung dieser kunstbetätigungen, wie turnen, singen, zeichnen, vortrag von gedichten, hervorgehoben und ihnen die stelle zugewiesen, die ihnen zusteht. Und so glaube ich persönlich, daß jede allgemein menschliche erziehung einen einschlag von künstlerischer bildung haben muß und daß in zukunft die kunst, das können gegenüber der wissenschaft und dem reinen wissen von größerer bedeutung sein wird als heutzutage. Nie aber darf die gesamterziehung eines volkes sich einseitig auf wissenschaft, einseitig auf kunst oder irgend etwas anderem gründen, weil in jeder solch einseitigen bildung kräfte und triebe, die Gott in den menschen eingepflanzt hat, verkommen oder gar nicht geweckt werden.

Wenn aber die erziehung durch kunst der leitende grundsatz für jugendbildung und jugenderziehung sein würde, dann wäre doch, wie schon angedeutet, ernstlich zu befürchten, daß die jugend zu vernünftelnden kunstkritikern herangezogen werde, denen jedes unmittelbare, frische empfinden und gefühl für kunst abhanden kommt; es ist dann die gefahr vorhanden, daß ihr empfinden so verfeinert wird, daß sie nur noch an künstelei freude hat. Das bekannte geschlecht der berufsmäßigen kunstkritiker und rezensenten hat gar nichts für die kunst geleistet; sie ertöten eher das künstlerische schaffen, als daß sie es beleben; sie zerren die kunst aus dem bereich der empfindung, wohin sie allein gehört, in das reich des verstandes, der analyse, der sie zersetzenden reflexion; sie glauben, daß die kunst von gestern und von heute auch die kunst von morgen sein muß, weil sie gar nicht anders können, als ihr urteil nach dem zu bilden, was schon da war, und nicht nach dem, was kommen wird. Jeder schaffende künstler aber wird nur eine richtschnur für sich anerkennen dürfen, die richtschnur, die regel, die Goethe so wundervoll durch die schlichten worte ausgedrückt hat: »Du nur, muse, befiehlst mir allein.«

Eigentlich gehören ja alle diese gedanken und betrachtungen in das gebiet des muttersprachlichen unterrichts. Ich habe diese dinge früher sehr ausführlich behandelt in meinem buche: *Anleitung zur abfassung deutscher aufsätze* (Leipzig, Quelle & Meyer); einem besonderen kapitel habe ich die überschrift gegeben: *Mehr unbefangenheit bei der abfassung deutscher aufsätze.* — Ich habe hier zu zeigen versucht, daß der deutsche aufsatz eine rein persönliche arbeit ist, die von jedem schüler verschieden und in seiner eigenen weise geleistet werden soll; genau wie Cadwell Cook habe ich betont, daß der schüler gerade bei der ersten niederschrift des aufsatzes den mut der persönlichkeit haben und sich im besten sinne des wortes gehen lassen soll; das schreiben des deutschen aufsatzes sei eine ganz persönliche kunst, die aus dem ganzen menschen hervorgehe, nicht aber eine einseitig logische betätigung des verstandes, wie so manche glauben. Mit der dispositionslehre ist es mit dem deutschen aufsatz wahrhaftig nicht getan. Das ist nur ein teil der aufsatzarbeit; es kommt vor allem in betracht die einbildungskraft, die gestaltende geisteskraft, die fähigkeit, aus einem nichts etwas zu machen; nicht die schwieger-

mutter weisheit, sondern die göttin »phantasie«, wie sie in Goethes gedicht »Meine göttin« so schön gefeiert wird, ist es, die hier produziert. Im deutschen aufsatze, habe ich in meinem buch ausgeführt, soll sich jeder bemühen, »auch einer« zu sein, ein mensch also, der seine eigene art, sich gedanken zu bilden und sie auszudrücken, hat und diese art ausbildet. Wer so arbeitet, der befolgt im ernst und in der wahrheit das wort Goethes: »Du nur, muse, befiehlst mir allein.«

Bochum. Karl Wehrmann.

BESPRECHUNGEN.

LITERATURGESCHICHTE.

Julius Zupitza, *Alt- und mittelenglisches übungsbuch* zum gebrauche bei universitätsvorlesungen und seminarübungen. 11., unter mitwirkung von R. Brotanek und A. Eichler verbesserte auflage, hrsg. von J. Schipper. Wien u. Leipzig, Braumüller, 1915.

Die bedeutendste neuerung der vorliegenden 11. auflage dieses altbewährten übungsbuchs ist die von Eichler und Brotanek besorgte neubearbeitung des wörterbuchs mit anführung der wichtigsten belegstellen, die von den benutzern des buchs jedenfalls dankbar begrüßt werden wird. Die texte sind inhaltlich unverändert geblieben. Für künftige auflagen möchte ich raten, das längezeichen ^ durch – zu ersetzen. In den überschriften der einzelnen stücke sind die römischen ziffern erfreulicherweise durch arabische ersetzt worden, aber in den seitenüberschriften und im inhaltsverzeichnis hat man inkonsequent an den römischen festgehalten. Auch von den unleserlichen kapitalbuchstaben des inhaltsverzeichnisses haben sich die herausgeber immer noch nicht trennen können. *Zum Gebrauche* (statt *Zum Gebrauch*) im titel des buchs ist ein verstoß gegen den satzrhythmus.

Einige druckfehler und besserungsvorschläge, die ich mir bei der benützung angemerkt habe, seien hier angeführt. Sie gelten sämtlich sowohl für die 10. als auch für die 11. auflage. S. 41, z. 108 lies *se* statt *so*. — S. 43, z. 165 l. *æfæstnesse* st. *æfastnesse*. — S. 53, z. 14 u. 21 ist *þyringas* mit kleinem statt mit großem anfangsbuchstaben gedruckt. — S. 75, z. 37 l. *gōdspelle* st. *godspelle*. — S. 154, z. 20 sollte hinter *frendys*, z. 21 hinter *lyttill* ein komma stehn, und z. 33 ist hinter *seruys* statt des punktes ein doppelpunkt zu setzen. Im glossar sollte als normale form des nominativs *æwielm*, nicht *æwielme* gegeben werden.

Mit wehmut durchblättern wir die seiten dieses buchs. Es ist die letzte auflage, die Jakob Schipper, der langjährige herausgeber des *Übungsbuchs,* noch selber für den druck hat vorbereiten helfen. Möchte das werk, wie unter der leitung von Zupitza und Schipper, so auch in zukunft noch manchen anfänger in das studium des Alt- und Mittelenglischen einführen!

Johannes Hoops.

Bēowulf. Mit ausführlichem glossar herausgegeben von Moritz Heyne. Zehnte auflage, bearbeitet von Levin L. Schücking. (Bibliothek der ältesten deutschen literatur-denkmäler. III. band.) Paderborn, Schöningh, 1913. Geh. M. 6,—.

Diese, den beiden vorangehenden schnell gefolgte auflage des alten Heyne zeigt seine popularität und das bemühen des neuen bearbeiters, das ihm anvertraute werk immer brauchbarer zu machen. Das vorwort nennt als wichtigste neuerungen die verweisung solcher konjekturen, die nicht mit einem zitat beschwert sind, aus den anmerkungen unter den text, ferner die beifügung laufender inhaltsangaben; namentlich das register hat eine eingehende revision erfahren. Für die nächste auflage wäre eine beseitigung der unstimmigkeiten in den bibliographischen angaben zu wünschen.

Die Altenglischen Rätsel (Die Rätsel des Exeterbuchs), herausgegeben, erläutert und mit wörterverzeichnis versehen von Moritz Trautmann. Heidelberg, Carl Winter; New York, G. E. Stechert & Co. 1915. XIX + 202 ss., 16 seiten der handschrift in lichtdruck. (Alt- und mitttelenglische texte, hrsg. v. Morsbach u. Holthausen, bd. 8.)

Die vorliegende erste deutsche sonderausgabe der altenglischen rätsel hat einen langsamen werdegang durchgemacht. Schon vor 23 jahren schrieb der herausgeber, der bereits zwei kleine arbeiten zu den rätseln veröffentlicht hatte (Anglia 6, Anz. 158—169, und Anglia 7, Anz. 210), die Exeterhandschrift ab, um nach dieser abschrift die ausgabe — in kurzer zeit, wie er hoffte — zu bewerkstelligen. Die ausführung dieses planes hat seitdem immer wieder anderen arbeiten weichen müssen; daß der verfasser indessen während des langen zeitraums, der zwischen beginn und vollendung seines buches liegt, die weitere erforschung der Exeterrätsel nicht vernachlässigt und seine ausgabe nie ganz aus den augen verloren hat, zeigt die reihe der abhandlungen über einzelne die rätsel betreffende fragen aus den jahren 1894—1914 (aufgeführt in der ausgabe s. XV). 1911 war die ausgabe im wesent-

lichen fertiggestellt, mußte aber eine sehr eingreifende umgestaltung erfahren, um der sammlung, der sie eingereiht werden sollte, an art und umfang angepaßt zu werden. Das buch war ursprünglich als eine erschöpfende arbeit über die altenglischen rätsel gedacht, die nur wissenschaftlichen zwecken dienen sollte; um den neuen forderungen einer bestimmten äußeren gestaltung und der praktischen verwendbarkeit für seminarübungen zu entsprechen, mußte vieles umgearbeitet, manches gestrichen oder zusammengezogen werden, und die eingehendere behandlung einzelner fragen, die genaue darlegung und bewertung von forschungsergebnissen, die erledigung strittiger punkte wurden zum teil der veröffentlichung in zeitschriften überwiesen, auf die dann an den entsprechenden stellen bezug genommen wird.

Das so entstandene buch enthält nach einem kurzen vorwort und wohl vollständigem literaturverzeichnis den text der rätsel, der 56 seiten umfaßt, und nach diesem einen 8 seiten umfassenden, »Die forschung« überschriebenen teil, der folgende punkte behandelt: erforschung und wissenschaftliche behandlung der Exetrer rätsel, die handschrift, nachbildungen der handschrift, vergleichungen und abschriften des textes, abdrucke und ausgaben, übersetzungen und textkritik, zahl der rätsel, sprache und versbau, quellen und vorbilder, lösungen und texterklärungen, zeit, heimat, verfasser, die rätsel als kunstdichtung, arten der rätsel, kunst und wert der rätsel.

Das langsame werden der ausgabe hat für den verfasser einige nachteile gebracht: er hat den planmäßigen gang der sich dem abschluß nähernden arbeit wiederholt unterbrechen müssen, um sich mit inzwischen erschienenen schriften über die Exetrer rätsel, darunter den beiden englischen ausgaben von Tupper 1910 und Wyatt 1912, auseinanderzusetzen; ein paar lösungen, die Trautmann gefunden hatte, sind von andern vor ihm in druck gebracht worden, und vermutungen zum texte, die er, zum teil schon in alten niederschriften, aufgestellt hatte, sind als funde anderer veröffentlicht worden. Der arbeit aber hat die verzögerung wohl nicht geschadet: Tr. hat zeit und mannigfachen anlaß gehabt, deutungen und textkritische fragen immer wieder zu prüfen und gegen die ansichten anderer abzuwägen; die urteile aber, die ein so gründlicher kenner des gebiets und sorgsamer arbeiter wie er nach vielfacher erprobung als richtig bestehen läßt, werden zum mindesten beachtenswert sein, auch da, wo die möglichkeit ab-

weichender auffassung vorhanden ist, und die wird bei einem unvollkommen überlieferten text immer bestehen bleiben.

Der ausgabe ist die seiten- und zeilengenaue und wiederholt mit dem urtext verglichene abschrift des herausgebers zugrunde gelegt; besondere aufmerksamkeit ist beim abschreiben den schadhaften seiten der handschrift zugewendet worden. Da Tr. imstande war, unter die gelösten ränder der die löcher verdeckenden lederflicken zu sehen, hat er eine beträchtliche anzahl versteckter buchstaben erkennen und daraus schlüsse auf den sinn zerstörter teile ziehen können. Die bruchstücke teilt er nach sorgfältiger raumberechnung und metrischen erwägungen auf; die anzahl der verszeilen weicht meist von der der andern ausgaben ab. Die meisten der lückenhaften stücke sind auf den lichtdrucktafeln wiedergegeben, ebenso wie mehrere viel umstrittene und drei runenrätsel, so daß der leser sich über viele schwierige stellen ein eigenes urteil bilden kann.

Tr. hatte sich bei der herausgabe der rätsel die aufgabe gestellt, einen »treuen und zugleich lesbaren text« zu liefern. Um der ersten forderung gerecht zu werden, hat er das überlieferte im allgemeinen beibehalten, auch an unsichern stellen; um der zweiten willen hat er hier und da geringe änderungen vorgenommen, wo ihm die unrichtigkeit des textes zweifellos und die besserung unanfechtbar schien. Von den änderungen seien einige aufgeführt: *hæfteð on enge* 1[35], statt des überlieferten sinnlosen *hæst* (in den voraufgehenden zeilen: subjekt *frēa* mit prädikaten *sendeð, wriceð, þrāfað*); *wir[n] ymb þone wælgim* 18[4] = das 'hindernis', die haube, die dem falken über die augen gezogen wird; *ealfelo āttor. þæt ic ǣr ge[sē]ap* 21[9] (angesetzt: *gesūpan* 'eintrinken'); *mid þȳ scear-destan and mid þȳ scearpestan (. . . gestrēona)* 26[2], statt des nicht stabenden *heardestan; wæs hīo* (die eisscholle nämlich) *hetegrim, hilde unsǣne* 31[5], statt *tōsǣne*; *heorran bewrigene orþoncbendum* 40[14 15], statt *heortan* (dem *heorran* 'türangeln' entspricht in z. 12 *clamme* 'fesseln'); *oft hȳ anwist strudon, hord ætgædre* 51[10 11], statt *an yst; on rōde tācn* 53[5], statt ⁊ = *ond* (vorher ist die rede von vier arten; dann werden aufgezählt: *wudutreow, gold, sinc searobunden, seolfres dǣl,* ⁊ *rōde tācn*); *hwīlum ic me reste, he sceal rinnan forð* 83[5], statt des nicht stabenden *yrnan.* Änderungen aus gründen des versbaus sind zb.: *meahtum gema[g]nad* 1[96]; *hwīlum ic bordum sceal heard hēafodlēas behlywed licgan* 12[9b 10], statt *behlȳþed* (*behlywed* zu *hleow* 'schutz'); *an [worold] wiht is* 82[1], wo die übrigen gelehrten *ān wiht is* drucken.

Andere vermutungen sind nicht in den text aufgenommen, sondern stehen in den erläuterungen. So nimmt Tr. an, daß die nachtigall 6^{3} wahrscheinlich nicht mit 'kopfgesang', *hēafodwōpe*, sondern *hēofodwōpe*, mit klagendem tone, singt; der feind des dachses kommt vielleicht nicht 'ganz' hinter ihn, *æfterweard ealles weorpeð* 13^{14}, sondern erreicht ihn hinten im bau, *ēales* (< *ealhes*); für *wordum lācan* 29^{19} nimmt Tr., da es sich um ein musikinstrument handelt, *wōþum lācan* an und statt des 'gelächters' der eisscholle, *[h]leahtor* 31^{3}, *hlēoþor*. Derartiger[2] hinweise auf mögliche textverderbnis mit besserungsvorschlägen finden sich viele in den erläuterungen; manche unter ihnen leuchten ein, alle geben zu denken. Im wörterverzeichnis sind ungefähr 100 ansätze mit vorzeichen (? oder +) versehen worden. Durch ? soll angedeutet werden, daß die berechtigung eines wortes bezweifelt oder geleugnet wird, durch +, daß ein bisher nicht anerkanntes dem wortschatze der rätsel zuzufügen ist.

Außer den textkritischen hinweisen bringen die erläuterungen die wichtigsten anmerkungen zu den einzelnen stücken: wort- und sinnerklärungen, auslegung einzelner stellen, beziehungen zu anderen erzeugnissen der rätselliteratur u. ä. Eingeleitet wird jedes stück durch angabe der lösungen nach der zeitfolge; soweit es erforderlich scheint, werden dieselben bewertet und die als richtig erkannten begründet. Unter den lösungen, die Tr. als fraglos richtig bestehen läßt, sind 28 sein eigentum. Die in seinem aufsatz Anglia, Beibl. 25, 273—279: »Zu den lösungen der rätsel des Exeterbuchs« angenommenen werden auch in der ausgabe beibehalten; doch werden nr. 28 (baum — kreuz) und 68 (harfe) nicht mehr als zweifelhaft betrachtet; 90 (schild aus buchenholz) wird nicht mehr als ganz sicher angesehen. Bei 56 stimmt Tr. mit Dietrich und allen andern darin überein, daß es sich um den ziehbrunnen handelt; die wahre aufgabe des rätsels aber sei, den *namen* des gegenstandes zu finden, und das sei bis jetzt nicht gelungen. Tr.s letzte lösung des viel umstrittenen 93. rätsels, 'der geist', erfährt eine scharfsinnige begründung.

Das stück *Lēodum is mīnum*, das frühere 'erste rätsel', ist am schlusse mit abgedruckt und wird besprochen. Nachdem die bisher für das stück geleistete wissenschaftliche arbeit kurz angegeben ist, werden aus den einzelnen versen sonst nicht vorkommende wörter, fehlerhafter versbau und unverständliche ausdrücke aufgeführt. Eine entscheidung über das stück, das viel-

leicht überhaupt nichts einheitliches, sondern etwas zufällig zusammengeschobenes sei, wird nicht gefällt.

Husum. H. Pfeiffer.

A. J. Barnouw, *Anglo-Saxon Christian Poetry*. Translated by Louise Dudley. The Hague, Martinus Nijhoff, 1914. Pr. M. 1,25.

"The broad and essentially human view of the beginnings of English poetry presented in these pages should be useful to a wider audience than that for which the address was prepared", so schloß Carleton Brown in dieser zeitschrift seine besprechung des holländischen originals dieser sehr beachtenswerten rede, die 1907 bei der eröffnung der vorlesungen über englische sprach- und literaturgeschichte zu Leiden gehalten wurde und im selben jahr unter dem titel *Schriftuurlijke Poëzie der Angelsaksen* bei Nijhoff im Haag erschien. Carleton Brown hat auch die anregung zu der vorliegenden übersetzung gegeben, durch die die rede einem weiteren publikum zugänglich gemacht wird. Der verfasser hat verschiedene abschnitte etwas erweitert und zu den zitierten stellen in fußnoten verweise auf die texte hinzugefügt. Für den inhalt der rede darf auf die erwähnte ausführliche besprechung durch Carleton Brown (Engl. stud. 45, s. 90—94; 1912) verwiesen werden. Hoops.

Gnomic Poetry in Anglo-Saxon. Edited with Introduction, Notes, and Glossary by Blanche Colton Williams, Ph. D. (Columbia University Studies in English and Comparative Literature.) New York, Columbia University Press, 1914. 171 ss.

Das vorliegende buch, augenscheinlich eine doktorarbeit der Columbia Universität, bietet uns eine sonderausgabe der angelsächsischen denksprüche mit literarhistorischer einleitung, — ein erfreulicher weiterer schritt in der monographischen behandlung der kleineren denkmäler. Waren hier auch keine so verwickelten fragen zu erledigen wie etwa in dem vortrefflichen *Widsith* von R. W. Chambers (1912), so ist es doch entschieden mit dank zu begrüßen, daß diese höchst charakteristische gruppe von gedichten nunmehr auch einer eingehenden und als abschließend gedachten studie gewürdigt worden ist.

In der weitausholenden einleitung beschäftigt sich die verfasserin zunächst mit den sporadischen spruchversen ('gnomic passages') in der angelsächsischen dichtung: Beowulf, Wanderer, Seefahrer, Klage der frau, Deor, Der menschen gaben und verwandten kürzeren texten, in der Cædmonschen und Cynewulfschen gruppe usw., wobei sie sich bemüht, die christlichen und die germanischen elemente, soweit möglich, gegen einander abzugrenzen. Auch die wichtigen parallelen der Eddagedichte werden in ver-

ständiger weise herangezogen. Als der älteste der erhaltenen germanischen sprüche findet, wenngleich unter selbstverständlichem vorbehalt, der Taciteische satz: *Feminis lugere honestum est, viris meminisse* (Germania, c. 27) gebührende erwähnung. Nach einem interessanten exkurs über den altn. *þulr* und ags. *þyle* folgt sodann eine ausführliche besprechung der *Gnomica Exoniensia* und *Cottoniana*, d. h. in der hauptsache eine geschichte der bisherigen forschung und eingehende analyse der gedichte. Daß die Exetersammlung auf könig Alfred zurückgehen und den inhalt seines *Enchiridion* gebildet haben könnte, wird als konjektur vorgetragen. "But any ascription of authorship", so heißt es weiter (s. 101), "is hazardous. At best, it may be said that the *Exeter Gnomes* were put together in the eighth or ninth century by a West-Saxon writer. He was acquainted with the Germanic customs, traditions, and sayings; he was, at the same time, familiar with the teachings of Christianity. If the elements drawn from Germanic lore were written down earlier, then the Christian reviser inserted lines of later origin and modified the framework, to some extent, to fit the new theology." Wie in allen teilen der arbeit, zeigt sich die verfasserin hier wohl vertraut mit der einschlägigen literatur, und, obschon kaum neue resultate zutage gefördert werden, so ist doch diese sorgsame zusammenfassung und übersicht in hohem grade willkommen.

In der behandlung der neu kollationierten texte (im ganzen 272 verse) bekundet sich gleichfalls ein lobenswerter sammeleifer. Nur ist des guten öfter zuviel geschehen. Mühsam ist in den überreichen anmerkungen alles zusammengetragen, was über die einzelnen stellen bisher gesagt worden ist, wertvolles und wichtiges neben überflüssigem und veraltetem, und so findet sich allerhand unnützer ballast angehäuft. Dabei ist die interpretation keineswegs immer ganz klar oder einwandfrei. Zuzugeben ist natürlich, daß vieles in dem Exeter-text dunkel oder verderbt ist und sich nie mit völliger sicherheit erklären oder heilen lassen wird.

Wenn es Gnom. Ex. 11 f. heißt: *ne gomelađ* (verdruckt: *gomela*) *he in gǣste, ac hē is gēn swā hē wæs. þēoden geþyldig.* so ist mit *geþyldig* nicht 'patient', 'long-suffering' gemeint, sondern 'beständig', 'unwandelbar'; cf. Mod. Phil. 3. 459. — V. 29 f. *Meotud āna wāt hwǣr se cwealm cymeþ þe heonan of cȳþþe gewīteþ.* Die vorgeschlagene deutung: "The Creator alone knows whence [*hwǣr* for *hwonan?*] the malady comes which hence from the

country goes" trifft gewiß nicht das richtige. Im hinblick auf die bekannte Beowulfstelle *wundur hwār þonne | eorl ellenrōf ende gefēre | līfgesceafta* . . . 3062 ff. ist kaum daran zu zweifeln, daß der sinn sein soll: 'Gott allein weiß, wann der tod kommt [für den,] der von hier, von der heimat hinweggeht.' Zu *of cȳþþe gewītep* wären zu vergleichen ausdrücke wie *ellor hwearf* . . . *of earde*, Beow. 55 f. — V. 51 f. *Stȳran sceal mon strongum mōde* nicht "with strong mind shall a man govern", sondern 'one shall (must) restrain a headstrong mind'. Die konstruktion des folgenden Satzes: *Storm oft holm gebringeð, | geofen in grimmum sǣlum* ist offenbar verkannt worden. Das subject ist (nicht *holm*, sondern) *storm*, das object *holm: geofen*; und bei dem perfektiven *gebringan* (Engl. st. 32..366 ff.) steht folgerichtig *in* (*on*) mit dem dativ. Der sturm wühlt das meer auf und bringt es in einen wilden zustand. — V. 58 f. . . . *and þonne* . . . *healdaþ | cēne men gecynde rīce*. Die natürliche auffassung ist doch: 'und dann haben sie, die kühnen männer, das angestammte reich inne.' Statt dessen finden wir einen punkt nach *healdaþ* und v. 59a übersetzt: "bold men (are) powerful through their nature". — In der schwierigen stelle, v. 68 f.: *hord* [*sceal*] *in strēonum bīdan. | gifstōl gegierwed stondan, hwonne hine guman gedǣlen* läßt sich das interrogative *hwonne* nur mit bezug auf das (wenngleich nicht unmittelbar) vorhergehende *bīdan* erklären: 'warten auf die zeit, wann'; die variation *gifstōl gegierwed stondan* bringt ein anakoluth in den satz und hat zur folge, daß *hine* (i. e. *gifstōl*) statt *hit* (i. e. *hord*) gebraucht wird. (In der dichtung kommt *hord* nur als neutrum vor.) — V. 79. *Dēop dēada wæg* "the solemn way of the dead"? Dann würde jedenfalls *dēadra* stehen; und ist nicht *wǣg* 'Woge' vorzuziehen? — V. 133. *Wōden worhte wēos* wird ganz richtig wiedergegeben durch "Woden created idols", aber *wēos* wird höchst seltsam als acc. plur. des neutralen *wōh* 'wrong' erklärt; das masc. *wēoh* (*wīh*) scheint ganz übersehen zu sein.

Ein beinahe zwanzig seiten umfassendes, nicht ganz fehlerfreies glossar verzeichnet sämtliche stellen der texte.

Eine systematische bibliographie, die sich mit leichtigkeit hätte zusammenstellen lassen, wird durch eine längere Liste von abkürzungen einigermaßen ersetzt.

The University of Minnesota. Fr. Klaeber.

Dean Spurill Fansler, *Chaucer and the Roman de la Rose.* New York, Columbia University Press. 1914. 12°. XI + 269 ss. Pr. $ 1,50.

Der einfluß des Rosenromans auf Chaucer ist schon wiederholt gegenstand der untersuchung gewesen, so von Tyrwhitt, Sandras, Skeat, Koeppel, Miß Cipriani (deren schrift mir allerdings nicht vorgelegen hat), doch meist nur zum zwecke, um die mehr oder weniger auffallende ähnlichkeit einzelner stellen in der französischen dichtung mit den werken des englischen autors nachzuweisen. Der verf. der vorliegenden dissertation unternimmt es nun, auf einige noch offen gebliebene fragen antwort zu geben. So war noch näher zu bestimmen, inwieweit Chaucer dem von Guillaume de Lorris herrührenden teile, und inwieweit er dem des fortsetzers Jean de Meung gefolgt ist, welche ansicht er vom romane überhaupt hatte, welche abschnitte daraus ihn am meisten anzogen, welcher art seine entlehnungen waren, und wie er die entlehnten stellen seinem zwecke anpaßte. Diese fragen sind wohl schon früher, doch nur im allgemeinen, berührt worden; man hat die beziehungen zwischen dem englischen dichter und dem französischen originale mehr chronologisch behandelt, während Fansler sie mehr topologisch untersuchen will (ss. 6—7). Der zweck seiner arbeit ist nun ein dreifacher (s. 8): alle bisher bekanntgewordenen parallelen zwischen Chaucers schriften und dem Rosenroman zu prüfen und zufällige oder zweifelhafte ähnlichkeiten von absichtlichen nachahmungen zu scheiden, neue parallelen aufzudecken und nach dem so gesammelten material des englischen dichters stellung zu seinem vorbilde genauer zu bestimmen.

Diese in der einleitung dargelegten absichten verfolgt der verf. nun in dem hauptteile, indem er im ersten kapitel zunächst die bedeutung des Rosenromans, doch erst nach seiner vollendung durch Jean de Meung, als mittelalterliche enzyklopädie auseinandersetzt, aus der auch wohl Chaucer die später von ihm benutzten und eingehender studierten autoren, darunter vielleicht auch Boethius, kennen lernte, da die in beiden zitierten schriftstellernamen in den meisten fällen übereinstimmen, obwohl die benutzung ihrer werke nicht immer die gleiche ist. Das nächste kapitel ist den anspielungen auf historische oder sagenhafte persönlichkeiten und orte gewidmet, bei denen Chaucer sich an den roman anlehnt, in ausgedehnterem maße bekanntlich nur in gewissen abschnitten der erzählung des Mönchs (Nero,

Krösus, Simson) und in der des Arztes, in die er charakteristische einzelheiten in der wiedergabe der handlung aufgenommen hat. Die nun folgende aufzählung der in beiden werken genannten personen trennt der verf. in zwei gruppen, je nachdem die entlehnung sicher nachweisbar oder nur möglich ist. Bezüglich des letzteren falles scheint mir Fansler aber mitunter zu skeptisch zu sein; so in der anm. auf s. 40; denn, wie er selbst auf s. 124 zugibt, ist es doch wahrscheinlich, daß, wenn ein autor das werk eines andern an gewissen, augenfälligen stellen nachahmt, er es auch an solchen benutzt haben wird, wo die vorhandenen ähnlichkeiten vielleicht auf den einfluß anderer schriften, die ihm sonst ferner stehen, beruhen oder nur zufällige sein könnten. Damit soll natürlich nicht gesagt sein, daß die vom verf. geübte vorsicht in der beurteilung solcher übereinstimmungen überflüssig ist, wie er mit recht manche der von seinen vorgängern entdeckten ähnlichkeiten zwischen Chaucer und dem Roman als nur oberflächliche zurückweist.

Aus diesem zweiten kapitel möchte ich nur auf eine bemerkung (s. 45) hinweisen, in der der verf. über die der tatsächlichen überlieferung widersprechenden angaben des Rechtsanwalts bezüglich des inhalts der Leg. G. W. im prolog zu seiner erzählung sagt, daß man dessen äußerungen nicht zu ernst nehmen dürfe. Der dichter habe ihn als einen mann geschildert, der mehr scheinen wollte, als er war (*"he semed bisier than he was"*), und so mochte er hier von einem buche sprechen, das er gar nicht gelesen hatte. Damit wäre wohl die schwierigkeit beseitigt, den umstand zu erklären, daß dieser pilger »Legenden« anführt, die der dichter augenscheinlich nicht ausgearbeitet hat; doch scheint mir des verf.s auslegung zu gekünstelt, um allgemein angenommen werden zu können. Die in der beilegung dieses zuges liegende verspottung hätte doch nur ein leser der Canterburygeschichten merken können, der genau die übrigen werke des dichters, mindestens die Leg., kannte und auswendig wußte, welche »guten frauen« dieser wirklich besungen, und welche er nur dem namen nach angeführt hatte, und wie viele mochten das sein? Die kunst des lesens und gar die literarische belesenheit war in jenen zeiten doch viel weniger verbreitet als heutzutage, so daß der dichter höchstens darauf rechnen konnte, daß eine solche finesse, wenn überhaupt, nur ganz vereinzelt verstanden werden würde, und er folglich jenen witz mehr für sich selbst als für sein publikum gemacht hätte.

Das dritte kapitel setzt den vergleich zwischen dem Roman und Chaucers werken bezüglich der in beiden genannten persönlichkeiten fort und behandelt besonders mythologische gestalten. Auch hier muß ich einspruch gegen die auffassung des verf.s erheben, der den einfluß des Romans bei der einfuhrung des Aeolus und der Parzen damit ablehnt, daß diese namen allgemein bekannt waren, worin er wieder die heutigen verhältnisse mißverständlich auf das 14. jahrhundert überträgt. Gewiß konnte Chaucer diese kenntnisse auch aus andern quellen schöpfen; doch wahrscheinlicher ist es, daß er die erste bekanntschaft mit diesen wesen im Roman machte, vor dessen lektüre er schwerlich umfassende klassische studien angestellt hatte. — Ebenso halte ich das urteil des verf.s für schief, wenn er die gestalt des Liebesgottes im prolog der Legende als einen anmaßenden herrn, einen widerwärtigen despoten, einen mürrischen, reizbaren könig usw. (s. 65 ff.) bezeichnet. Es ist vielmehr ganz natürlich, daß ein fürst — und gewiß haben wir, trotz des verf.s widerspruch, an Richard II. zu denken — erzürnt ist, wenn einer seiner diener (hier Chaucer) seinen geboten zuwiderhandelt, und ihm dafür eine strafe auferlegt, und etwas anderes tut ja auch der Liebesgott nicht. Gesucht scheint mir auch die deutung, die der verf. den vv. 75 ff. u. 225 (s. 67 f.) im prolog zur Leg. G. W. gibt (wobei er v. 78 falsch zitiert; hier ist *that* zu streichen). Die an letzter stelle vorkommende beschreibung des gewandes des Liebesgottes, auf welcher blätter eingestickt waren, hat gar nichts auffälliges, wenn wir diese mit der des Junkers im prolog der Cant. T., v. 89/90 (s. 159 vom verf. selbst zitiert) vergleichen, da so verzierte kleidungsstücke (man beachte auch die entsprechende abbildung im Ellesm.-ms.) damals die modetracht gewesen zu sein scheinen. — S. 69 macht der verf. auf eine gewisse ähnlichkeit der darstellung im »*Dit du Vergier*« von Machault mit Prol. Leg. G. W. v. 234 ff. aufmerksam, die bisher übersehen ist, und die Chaucer vielleicht neben dem Roman vor augen gehabt haben mag.

Im nächsten kapitel beschäftigt sich Fansler mit der frage, wie weit unser dichter sein französisches vorbild im stile nachgeahmt hat, wobei er seine untersuchung in die abschnitte: »*Picturesque negation*« (»gemeinschaftliche ausdrücke der geringschätzung« nach Koeppel), ausrufe und beschwörungen, allegorie, simile, metapher, anaphora, reime und wortschatz, emphatische wiederholung, kontraste, aufzählungen und übergangsredensarten

einteilt. Auch für die hier in übersichtlicher weise angeordneten fälle gilt, was ich vorhin betreffs einzelner ausdrücke sagte, nämlich daß der verf. in seinen zweifeln zu weit geht; mögen Chaucers entlehnungen auch nur an verhältnismäßig wenigen stellen sicher nachweisbar sein, so dürfte doch der durch die eingehende lektüre und die übertragung des Rosenromans erweckte eindruck auf ihn nachhaltig genug gewesen sein, um ihn auch dort unbewußt häufiger zur nachbildung anzuregen, wo die einwirkung anderer, sonst weniger benutzter quellen denkbar ist.

Das fünfte kapitel behandelt beschreibungen und situationen, in deren darstellung Chaucer dem Roman mehr oder weniger genau gefolgt ist. Ich bemerke von vornherein, daß ich die zahlreichen meist nur mit versziffern bezeichneten parallelstellen hier, wie auch sonst, nur soweit wie Kaluzas ausgabe reicht, nachgeprüft habe und mich mehr darauf beschränke, den gedankengang des verf.s wiederzugeben. Aus diesen vergleichen ergibt sich, daß Ch. sein vorbild für naturschilderungen fast nur in werken, die vor 1386 fallen, am häufigsten im Book of the Duchesse, einigemale im Parl. und der Leg., vereinzelt in der Squ. T. benutzt hat, und daß er dazu wiederholt dieselben verse verwendet, jedoch öfter selbständige züge hineinträgt. Ähnlich verhält es sich mit der charakteristik seiner personen, von denen besonders für den Ritter und die Dame im B. D., für Troilus, Pandarus, den Junker, die Äbtissin, den Bettelmönch, den Ablaßkrämer und die Frau aus Bath gewisse züge dem Roman entnommen sein sollen, die zum großen teil schon bekannt sind, zu denen aber der verf. noch einige nachträge liefert. Der nachweis hierfür ist meist einleuchtend geführt; doch sind die ähnlichkeiten in der darstellung der eigenheiten des Troilus, des Junkers und des Bettelmönchs mit verschiedenen stellen des französischen gedichtes nur oberflächliche, mehr nachklänge aus der lektüre als beabsichtigte nachahmungen, wozu beim ersteren noch kommt, daß manche übereinstimmungen mit dem Roman offenbar durch Boccaccios werk als vorlage vermittelt worden sind, was der verf. auch wohl berücksichtigt. Wenn Legouis vermutet (s. 158), daß Chaucer sich selbst in seinen jungen jahren in der gestalt des Junkers gezeichnet haben soll, so ist das wenig wahrscheinlich, da die gesellschaftliche stellung beider ganz verschieden war, wie auch Fansler mit recht an der richtigkeit dieser beziehung zweifelt. Bezüglich des Ablaßkrämers zeigt er dann, daß »*Faux-Semblant*«

dessen vorbild gewesen ist, der im Roman ein selbstbekenntnis ablegt, wonach Chaucer auch die darstellungsform seiner eigenen schöpfung gestaltete. Dies ist wichtig genug, hervorgehoben zu werden, weil aus der eigenen bloßstellung des Pardoner verschiedene törichte folgerungen (so soll er in der betrunkenheit seine geheimnisse auskramen!) gezogen worden sind. Ähnliches gilt von der Frau von Bath, die Chaucer bekanntlich mit verschiedenen, doch geschickt umgeformten zügen der »*Vieille*« ausgestattet, doch daneben auch solche des »*Amis*« im Roman, wie der verf. darlegt, benutzt hat. Wenn dieser aber (s. 171) sagt: "*Every lover of Chaucer's characters has doubtless at one time or another compared the Wife of Bath with Pandarus*", so muß ich wenigstens mich davon ausnehmen, da den wenigen ähnlichkeiten beider (denn auch P. erhält züge des »*Amis*« neben solchen der »*Raison*«) doch erhebliche unterschiede gegenüberstehen. Zu den auf s. 173 zitierten versen (5983, D 401—2) findet sich als vermutliche quelle in den mss. der Corpus-gruppe die lateinische randglosse: »*fallere, flere, nere dedit deus in muliere*«. Im übrigen betont der verf. mit recht (s. 165 u. 174), daß Chaucer trotz all dieser entlehnungen den vorzug besitzt, die den wesenlosen, allegorischen gestalten des Romans verliehenen charakterzüge realistisch auf dem wirklichen leben getreu nachgebildete personen übertragen zu haben.

Im sechsten kapitel untersucht der verf., inwieweit Chaucer dem Roman den gebrauch von sprichwörtern und sprichwörtlichen redensarten verdankt, wobei er die werke des dichters in chronologischer folge durchmustert und wiederholt darauf verweist, daß die verwendung gleicher oder ähnlicher ausdrücke dieser art in beiden auch auf anderen quellen beruhen könne. In der besprechung der Manciple's Tale (s. 200 ff.) bezüglich der darin vorkommenden sprichwörtlichen wendungen zweifelt der verf. an der richtigkeit der von Koeppel angeblich nachgewiesenen entlehnung verschiedener stellen aus Albertano von Brescias »*De arte loquendi et tacendi*«, gesteht aber zu, daß der dichter dieses werk wohl gekannt haben könnte.

Das siebente und letzte kapitel, »Über den einfluß des Rosenromans auf Chaucers philosophische erörterungen«, beginnt Fansler mit einer darlegung der schwierigkeit, aus den äußerungen in seinen werken die persönliche ansicht oder überzeugung des dichters zu erkennen, da diese sich, je nach der

redenden person, öfters zu widersprechen scheinen, und er selbst mitunter offenbar mit seinem urteil zurückhält. Hierauf behandelt er in bunter reihenfolge die begriffe: glück (Fortuna); schicksal, freier wille und notwendigkeit; alchemie und astrologie; träume und ihre bedeutung; gewohnheit und natürlicher instinkt; wahrer adel; entschuldigung für offenherzigkeit *(plain speaking)*; das goldene zeitalter; Chaucers stellung zur ehe und zur ehelosigkeit — hier wieder schon bekannte stellen durch selbst entdeckte vermehrend. Im ganzen entnehmen wir aus diesem vergleich, daß unser dichter die anregung und den stoff zu seinen philosophischen betrachtungen häufig aus dem Roman geschöpft hat, wenn er auch manches andern autoritäten, so Boethius, verdankt. Aus dem letzten abschnitt sei vermerkt, daß der verf. den unterschied zwischen Chaucer und seinem originale so angibt, daß der englische dichter, trotzdem er diesem in der satire auf die frauen und im spott auf das eheleben folgt, doch optimistisch genug war, um den wert und die heiligkeit der ehe gegenüber der pessimistischen und zynischen auffassung Jean de Meungs anzuerkennen.

Wie weit Chaucer den von diesem bearbeiteten teil des Romans, und wie weit er den Guillaume de Lorris angehörigen benutzt hat, erörtert ein schlußwort, worin der verf. auf grund der von ihm als wirklich entlehnt nachgewiesenen verse (854 englische gegenüber 1403 französischen) jedem dieser autoren prozentual den gleichen einfluß zuerkennt. — Erwähnt sei noch, daß F. die frage nach der echtheit der megl. übersetzung des Rosenromans nicht ausdrücklich behandelt, doch das sog. fragment A Chaucer zuzuerkennen scheint. —

Druckfehler (?) finden sich besonders in den fremdsprachlichen zitaten; so s. 2 z. 4 *content* st. *contente*, ebenso s. 123, 4; s. 2, 7 *le* st. *la*; ebd. 7 v. u. *gout* st. *goût*; s. 22 anm. *aucuns* st. *aucun*: s. 38 *antèrieure* st. *antérieure*; s. 88 anm., aus dem Nibelungenliede: *aieren* st. *zieren*; s. 99 zitat aus Alanus: *guadia* st. *gaudia*; s. 127, z. 9 v. u. *ce* st. *je*; s. 157, z. 7 v. u. *muè* st. *mue*. Auffällig sind die abbrechungen *eight-een*, s. 17, und *rep-resents*, s. 143.

Der Bibliographie der vom verf. benutzten werke folgen als anhänge eine vergleichende Tabelle der verszählungen in den ausgaben des Roman de la Rose von Méon, Michel und Marteau, eine solche zwischen der negl. übersetzung von Ellis, den megl. fragmenten und Marteaus ausgabe des französischen

textes, ein verzeichnis der stellen in Chaucers werken und der megl. übersetzung, die im vorliegenden buche zitiert sind, und ein gleiches der stellen aus dem französischen Roman, womit diese fleißige und nützliche, wenn auch hier und da noch zu berichtigende, arbeit schließt.

Berlin-Lichterfelde. J. Koch.

John S. P. Tatlock (University of Michigan), *The Scene of the Franklin's Tale visited.* (Chaucer Society, Second Series 51.) London, Kegan Paul, etc. 1914, for the Issue of 1911. 77 ss. 8°.

Über die vermutliche quelle der erzählung des Freisassen hat zuletzt in gründlicher weise Schofield (Publ. Mod. Lang. Assoc., 1901) gehandelt, welcher, den andeutungen Chaucers im dazu gehörigen prolog (v. 11 025 ff., F. 709 ff.) folgend, den ursprung jener aus einem bretonischen »lay« wahrscheinlich zu machen sucht, welchem ergebnis ich damals (s. Literaturblatt XXIV, 155 f.) zugestimmt habe. Rajna (Romania XXXII) dagegen war der an sicht, daß der englische dichter die fabel Boccaccio entlehnt habe, und zwar dessen "Filocolo", den Chaucer im Troilus benutzte, und dessen version der erzählung der englischen form näher steht als die im "Decameron" überlieferte, welches Chaucer augenscheinlich nicht kannte. Tatlock geht daher zu einer neuen prüfung der frage vor und beginnt mit einem bericht seiner sehr genauen studien über die örtlichkeiten, wo sich die handlung angeblich abgespielt haben soll. Es ist dies die gegend von *Penmarch (Pedmark)* in der Bretagne, einem, wie T. (v. 11 117) angibt, jetzt ziemlich verödeten orte, ein paar kilometer von der landspitze gleichen namens entfernt gelegen, der jedoch im mittelalter größere bedeutung gehabt haben mag. An der sonst flachen küste befinden sich zwar gefährliche klippen, aber keine steilen und hohen felsen, wie wir sie uns nach Chaucers beschreibung vorstellen müßten. Der wohnsitz des ritters *Arveragus, Kayrrud* (v. 11 124), ist schwerer zu identifizieren. Die bedeutung etwa = Rotenburg läßt einen ziegelbau aus der Römerzeit vermuten, und tatsächlich sind reste solcher bauwerke in der gegend vorhanden, doch keins, das einen solchen namen trägt. Auch die überlieferte form dieser scheint T. verdächtig, welche im 14. jahrhundert *Carru (Karru)* gelautet haben müßte.

Hierauf kommt T. auf die antike fassung der Frankl. T. zu

sprechen, die sich in der einführung römischer gottheiten, in der »archaistischen« beifügung von *Armorica* zur bezeichnung der Bretagne, den lateinischen endungen der namen *Aurelius* und *Arveragus* und in der stellung des dichters zur magie ausprägen soll, und die schwerlich dem als quelle vermuteten bretonischen »lay« angehört haben könne. In der astrologie wohlbewandert, glaubte Chaucer an den einfluß der gestirne auf irdische dinge, verhielt sich aber mindestens zweifelhaft, vielleicht auch ablehnend, gegen den glauben, daß man aus ihnen die zukunft zu prophezeien oder mit ihrer hilfe zauberkünste auszuüben vermöchte. Da nun aber die zauberei in der erzählung eine große rolle spielte, sah er sich genötigt, der wahrscheinlichkeit halber die handlung in die heidenzeit zu verlegen. Nunmehr wendet sich der verf. zur erklärung des namens *Dorigen*, den er im Bretonischen als weiblichen nicht sicher nachweisen kann; doch erscheint öfters *Dorguen, Droguen, Drecon, Dorien* u. dgl.; meist als orts- und männername, so daß die Chaucersche form als ursprünglich bretonisch gelten könne. Es folgt eine erörterung über Orleans als sitz einer universität, welche nach 1300 wirklich einen bedeutenden ruf als rechtsschule besaß, ob auch wegen heimlich betriebener magie, bleibe dahingestellt.

Der verf. geht sodann zu einem abschnitt über, worin er den nachweis führen will, daß Engländer im 14. jahrhundert häufig in der Bretagne waren, wenn nicht Chaucer selbst, so doch angehörige der königlichen familie und der ritterschaft, mit denen der dichter wohl bekannt sein konnte, und von denen er mancherlei aus dem lande erfahren haben mochte; doch sind direkte nachrichten über den aufenthalt dieser in der nähe von Penmarch nicht vorhanden, auch sonst überaus dürftig (s. 53). —

Im schlußkapitel (nr. VII) behandelt T. nun die eigentliche quellenfrage. Indem er die zuverlässigkeit der angabe des Franklin, daß er die von ihm vorgetragene erzählung in einem alten bretonischen »lay« gehört habe, in zweifel zieht, erinnert er daran, daß Chaucer auch an andern stellen seine quellen unrichtig zitiert oder fingierte namen (wie Lollius) anführt. Was die in französischem oder später englischem gewande überlieferten lays betrifft, so habe Schofield wohl dargelegt, daß die in rede stehende erzählung manche züge mit ihnen gemeinsam hat; aber selten werden darin breton. namen und orte genannt, und wenn dieser in Geoffrey von Monmouth eine altkeltische geschichte als grundlage

der erzählung entdeckt haben will, so sei es wahrscheinlicher, daß Chaucer die darin vorkommenden namen der handelnden personen (Arviragus, Aurelius, Genuissa = Dorigen) auf der suche nach charakteristischen benennungen als für seinen zweck passend entlehnte, ebenso wie er selbst um der richtigen lokalfarbe willen die bretonische szenerie und ortsnamen auf grund mündlicher mitteilungen gewählt hat. Diese absichtlich vom erzähler eingeführten züge seien verdächtig, die erzählung selbst zu bretonisch, um echt sein zu können. Vielmehr sei Boccaccios darstellung der fabel im Filocolo das original des englischen dichters gewesen, welches dieser, der abwechslung im tone seiner erzählungen halber, in die überlieferte form umgearbeitet hat.

Diese mit viel gelehrsamkeit und gewandter dialektik vorgetragene auffassung hat auf den ersten blick manches für sich. Doch scheint mir T. das streben neuerer dichter, durch archivalische studien in ihren schöpfungen den eindruck historischer treue zu erwecken, mit unrecht auf Chaucer zu übertragen, der, wie die andern mittelalterlichen autoren, seinem naiven publikum gegenüber solcher kunstmittel nicht bedurfte. Denn wenn er auch die handlung gewisser erzählungen, wie zb. die des Müllers und des Büttels, an bestimmte orte verlegt und dialektsprechende personen einführt, so ist es doch ebensogut möglich, daß er hierin einfach seiner überlieferung folgte. Außerdem war hier die sog. lokalfarbe mühelos aufzutragen, während er für die Frankl. T. hätte besondere forschungen anstellen müssen, um die angeblich beabsichtigte täuschung seiner leser zu erreichen, von denen nur die wenigsten die bemühungen des dichters hätten würdigen können. Warum, wird man ferner fragen, veränderte dann Chaucer das verlangte wunder, das bei Boccaccio in der hervorzauberung eines blühenden gartens mitten im winter bestand, in das verschwinden der felsen am meeresstrande? Hätte er diese form des märchens wirklich vorgefunden, so hätte er sie ebensogut für die szene in der Bretagne verwenden können. Und was die vorhin angeführten bedenken bezüglich der namen betrifft, so sind diese freilich nicht wegzuleugnen, verhältnismäßig aber so unbedeutend (wenn *-d* in *Kayrrud* lautlich verstummt war, konnte es immer noch in der schrift beibehalten sein), daß daraus eine widerlegung der von Schofield vertretenen ansicht nicht gut gefolgert werden kann. Auch wenn unser dichter seine autoritäten zuweilen unrichtig zitiert, so sind das doch teilweise zufällige versehen oder

verwechslungen, teilweise angaben, die auf mißverstandenen randglossen beruhen können, ohne daß man absichtliche poetische täuschungen anzunehmen braucht. Kurz, ich bin auch jetzt noch der überzeugung, daß die Franklin's Tale im wesentlichen auf einem bretonischen lay beruht, welches heimische überlieferungen mit der vom Orient stammenden erzählung vom voreiligen versprechen einer frau, die durch ihre treue den begehrlichen liebhaber entwaffnet, verquickte und in französischer oder lateinischer fassung nach England gelangte.

Berlin-Lichterfelde. J. Koch.

VERWANDTE LITERATURGESCHICHTE.

W. A. Craigie, *The Icelandic Sagas.* Cambridge 1913. 120 ss. kl. 8°. Mit 1 karte von Island und 2 faksimiles.

In sechs kapiteln, denen ein kurzer bibliographischer anhang folgt, will dieses Cambridge Manual den laien einführen in die altisländische prosaliteratur. Am breitesten werden die Islendinga sǫgur behandelt, am kürzesten die Sagas from Latin sources (6 ss.) und die Mythical and romantic sagas (13 ss.). Die tatsächlichen angaben sind zuverlässig (bis auf eine irreführende einzelheit wie s. 111 'in some of the best sagas'). Daß sie sehr knapp ausfallen mußten, versteht sich von selbst. Der verfasser vermeidet dürre aufzählungen. Die art, wie er das namen- und datengerippe umkleidet, ist aber nicht durchweg glücklich. Der verfügbare raum hätte es erlaubt, dem leser irgendwie eine anschauung davon zu vermitteln, wie eine saga aussieht, und daß die einzelnen denkmäler sich noch anders unterscheiden als durch verschiedenen umfang und historischen wert (s. 35). Die inhaltsangaben, die dieser aufgabe in etwas dienen könnten, sind von abstrahierender blässe ('The whole series of events arises in a natural way out of Hrafnkels personal character, coupled with his possession of a horse, which he had dedicated to the god Frey, and with regard to which he made a rash vow. The fulfilment of this . . . brought on his temporary downfall . . .,' s. 38). Die kurzen charakteristiken übergehen wesentliches und geben schiefe bilder; so bei der Heimskringla (s. 85 f.), bei den Fornaldarsǫgur (s. 92 f.), wo die literarhistorischen voraussetzungen der gattung ganz im dunkeln bleiben, ebenso wie s. 109 die fremden vorbilder der gelehrten

urgeschichte. Das sind dinge, die auch in der knappsten und populärsten darstellung nicht fehlen dürfen. Schlimmer ist die unklarheit und inkonsequenz, die überall da herrscht, wo die entstehung der sagas in frage kommt. Die annahme von 'oral narratives which had been transmitted in a set form for several generations' (s. 26) hindert den verf. nicht, an zahlreichen stellen den 'author' oder 'writer' für beliebige eigenschaften einer saga verantwortlich zu machen. Die tradition ist ihm 'real tradition', 'genuine tradition', das ist im allgemeinen = 'geschichte'; die unhistorischen bestandteile fallen, so scheint es, den 'authors' zu. Das ungenügende solcher gesichtspunkte wurde in den letzten jahren wiederholt, namentlich von deutscher seite, scharf beleuchtet. Davon scheint C. keine notiz zu nehmen. Seine anschauungen sind im großen ganzen die von Finnur Jónsson in seiner Literaturgeschichte; mit dem stoff, der dort in mustergültiger vollständigkeit bereitgestellt ist, hat er auch die maßstäbe übernommen. Doch spielen die geistlichen verfasser bei ihm keine ausgesprochene rolle, und die chronologische teilung der Isl. ss. in 'zuverlässige' werke der frühzeit und weniger zuverlässige der spätzeit ist nur zur gruppenbildung benutzt (s. 53 ff.), nicht zur periodisierung, wie C. überhaupt in chronologischen fragen skeptisch ist. Bezeichnend für seinen standpunkt ist das urteil über den gewährsmann der Biarnarsaga s. 50: 'this reference would indicate an early date for the saga, but is has scarcely come down in its original form.' Mit diesem 'scarcely' läßt sich ebensowenig anfangen wie mit Jónssons 'meget ændret er sagaen næppe' (Lit. hist. 2, 428). Der richtige inhaltliche gesichtspunkt für das zeugnis des Rúnólfr Dálksson ist der, den der wortlaut der stelle an die hand gibt: der prestr hat den kirchenbau und die drápa auf den apostel Thomas bezeugt, dinge, die in der saga ohne schaden fehlen könnten. Der fall ist lehrreich für die frage nach dem anteil der geistlichen. Über das alter der geschriebenen saga lehrt er nichts. Nehmen wir mit der herrschenden meinung an, der satz 'so hat Rúnólfr Dálksson erzählt' gehe auf den 'verfasser' zurück, so sagt letzterer doch deutlich nicht, daß Rúnólfr sein unmittelbarer gewährsmann war. In diesem falle würde man erwarten, 'so hat R. D. uns (mir) erzählt'; vgl. Ari, Libellus c. 2, 5; 9, 9. Das fehlen der 1. person aus einem stilistischen zwang erklären zu wollen, hätte keinen wert, denn diese erklärung bedeutete immer nur eine möglichkeit, und jener zwang selbst

bliebe seinerseits zu erklären. Die natürlichste auffassung der stelle ist die, daß Rúnólfr genannt wird, weil er eine gewichtige autorität war, gewichtiger als alle andern, die die nachricht weitergegeben haben. Daraus folgt für die chronologie, daß der verfasser frühestens Rúnólfs zeitgenosse, wahrscheinlich aber jünger als dieser gewesen ist. Lassen wir ihn um 1270 schreiben, so werden wir dem zeugnis mindestens so gut gerecht, als wenn wir ihn hundert jahre früher datieren. Die notiz über Rúnólfr kann ihm als einzelne kunde zugekommen sein; sie kann aber auch schon vor ihm dem gefestigten mündlichen sagavortrag angehört haben, und sie kann zu oder nach der zeit Rúnólfs in diesen vortrag aufgenommen sein, der in seinen übrigen, von der notiz sehr unabhängigen teilen möglicherweise viel älter war. Ähnliche überlegungen gelten für die quellenangabe am schluß der Droplaugarsonasaga (s. 40. 42, vgl. Jónsson 2, 209, Mogk im grundriß 734. 767). Der urenkel des einen helden, der die saga erzählt hat, wird genannt, weil er der familie angehörte, und damit wird der charakter der saga als familienüberlieferung bekräftigt. Chronologische schlüsse sind auch hier unstatthaft. Gleichartige quellenangaben liegen schon aus schriftloser zeit vor, und 'diktieren' heißt nicht *segia*, sondern *segia fyrir*. Die übliche willkür in der deutung solcher stellen hängt damit zusammen, daß man Ari als eine art paradigma für die sagaschriftstellerei behandelt. Dies macht auch Craigie mit. Er widmet Ari einen verhältnismäßig breiten raum (s. 21 ff.) und nennt ihn 'one of the great links between the saga-age and the literary period' (s. 25). Das kommt der geistlichenhypothese recht nahe. Auch der verfasser des Libellus war ein geistlicher, den trotz der profaneren stimmung seines werkes ein weiter abstand trennt von den anonymen dichter-erzählern der sagas.

Heidelberg. G. Neckel.

METHODIK DES UNTERRICHTS.

E. Sieper und M. Hasenclever, *Zur vertiefung des fremdsprachlichen unterrichts*. München u. Berlin, Oldenbourg, 1914. 27 ss.

Vorliegende verteidigungsschrift wurde durch die etwas reklamehafte ankündigung einer bevorstehenden neusprachlichen publikation veranlaßt. Sieper wendet sich zunächst gegen Wähmers äußerung, daß der biogenetische unterricht noch in seinen anfängen liege, und daß erst durch Strohmeyers unterrichtswerk eine wissenschaftliche vertiefung des französischen unterrichts ermöglicht werde. Was Wähmer fordert, ist aber schon seit mehr als fünfundzwanzig jahren von W. Ricken in den methodischen einleitungen zu

seinen lehrgängen theoretisch festgelegt und in den einzelnen lehrbüchern praktisch durchgeführt worden. Mit zahlreichen und umfassenden belegen aus Kicken hat Sieper dies anschaulich nachgewiesen und damit Kicken die priorität für wissenschaftliche vertiefung und psychologische betrachtungsweise im neusprachlichen unterricht gewahrt.

Hasenclever wendet sich ferner gegen gewisse bestrebungen, dem sprachunterricht an höheren lehranstalten ein wissenschaftliches mäntelchen umzuhängen, sowie gegen »das weichliche hinabsteigen zu dem kindelein«, das sich bei manchen schulausgaben in überflüssigen wortübersetzungen und anmerkungen äußert, das den schülern überhaupt von vornherein alle schwierigkeiten aus dem wege räumen möchte, deren gemeinsame lösung ja gerade fruchtbar für den unterricht werden könnte. Man wird Hasenclever in der gegenwärtigen zeit nur zustimmen können, wenn er verlangt, daß bereits die schule das kind auf den kampf und die arbeit im leben vorbereite, und daß die »wissenschaftliche« führung vor allem so aufzufassen sei, daß durch sie dem schüler die augen geöffnet werden; eine forderung, die bei dem mechanischen drill, der da und dort leider noch immer herrscht, nicht oft genug wiederholt werden kann.

München. H. Scherer.

SCHULAUSGABEN.

1. Dickmanns *Französische und englische schulbibliothek.* Leipzig, Renger.

173. William Henry Fitchett, *Deeds that won the Empire.* Historic Battle Scenes. Für den schulgebrauch herausgegeben von H. Hoffmann. Mit 5 schlachtenskizzen, 1 schiffsbilde und 5 abbildungen. 1914. V + 130 ss. Pr. geb. M. 1,20.

Unter den zahlreichen werken englischer zunge, die sich als lesestoff für die höheren lehranstalten eignen, verdienen Fitchetts historisch-patriotische schriften sicherlich nicht die letzte stelle. Sie haben den verfasser nicht nur in Australien, sondern auch im ganzen britischen reiche rühmlichst bekannt gemacht.

"The busiest man in Australia", wie er in einer englischen zeitschrift genannt wird, der rev. William Henry Fitchett, LL. D., lebt in Melbourne als geistlicher der Vereinigten methodistenkirche, in der er eine bedeutende rolle spielt. Er bekleidet auch das amt des rektors des methodistischen Ladies' College. Er ist der herausgeber zweier zeitschriften, des weitverbreiteten, wöchentlich erscheinenden *Southern Cross* und der monatsschrift *Life.* Auf die bitte des verlegers einer größeren Melbourner zeitung schrieb Fitchett geschichtliche aufsätze für dessen blatt. Später wurden die einzelnen aufsätze von dem sohne des verfassers in buchform veröffentlicht. So entstand der band *Deeds that won the Empire*, das in Europa zuerst bei Smith, Elder & Co. 1897 erschien. Es folgten bald andere werke, wie *Fights for the Flag* (1898), *How England saved Europe* (1899), *Wellington's Men* (1900), *The Tale of the Great Mutiny* (1901), *Nelson and his Captains* (1902), *The Commander of the Hirondelle* (1904).

Fitchett versteht es meisterhaft, seine leser für die großen taten der vorfahren zu begeistern und sie mit hohem stolze auf ihr vaterland zu erfüllen.

Für das vorliegende bändchen sind von den 21 abschnitten der *Deeds that won the Empire* diejenigen fünf ausgewählt worden, die für die schüler unserer höheren lehranstalten am wichtigsten und interessantesten sind. Sie zeigen uns die Engländer im kampfe mit Frankreich um die herrschaft in Kanada (nr. 1), Nelson als sieger in seinen berühmtesten schlachten bei Abukir (nr. 2), Kopenhagen (nr. 3) und Trafalgar (nr. 4) und Wellington im entscheidungskampfe gegen Napoleon bei Waterloo (nr. 5).

Nach der sprachlichen seite hin bietet das bändchen keine besonderen schwierigkeiten. Dem inhalte nach eignet es sich vorzüglich als geschichtliche klassen- und privatlektüre für sekunda und prima.

Von besonderen geschichtlichen einleitungen zu den einzelnen abschnitten hat der herausgeber abgesehen, da der verfasser selbst diese im texte gibt. Alles, was sonst der erklärung bedarf, findet sich in den anmerkungen, die sehr reichlich bemessen und durchweg sachlicher art sind. Besonders wertvoll ist die erklärung der schiffstechnischen ausdrücke in einem besonderen anhang (s. 119—124). Sie beziehen sich auf die schiffsarten, den schiffsrumpf (hull), die masten (masts), die segel (sails) und rahen (yards), das tauwerk (rigging), die maße und gewichte, die schiffsmanöver. Ein alphabetisches verzeichnis der eigennamen und anmerkungen erhöht die brauchbarkeit des anhangs.

Die schüler werden sicher dem inhalte großes interesse entgegenbringen, der in folgende fünf kapitel gegliedert ist: I. The Heights of Abraham. II. Of Nelson and the Nile. III. The Battle of the Baltic. IV. Trafalgar und V. King-Making Waterloo.

Doberan i. Meckl. O. Glöde.

174. A. E. McKilliam, M. A., *Makers of History From Julius Cæsar to Edward VII.* Für den schulgebrauch bearbeitet von dr. Alfred Broßner, professor am realgymnasium I in Mannheim. Mit 11 abbildungen. 1914. VIII + 120 ss. Preis geb. M. 1,10. Dazu ein wörterbuch 33 ss. Preis geh. M. 0,30.

Mit der wahl dieses bandes zur schullektüre hat der herausgeber einen glücklichen griff getan. Es ist für unsere schulzwecke gut, daß sich die verfasserin des buches, deren leistungen in geschichte ihr mehrere universitätspreise eingetragen haben — ein kurzer lebensabriß findet sich auf s. VII des vorworts — unter *History* in der hauptsache die geschichte Großbritanniens versteht, und daß sie bestrebt war, aus der summe der einzelnen lebensbeschreibungen eine gesamtgeschichte Großbritanniens herauszugestalten. Daß der herausgeber sich bemüht hat, mit den notwendigen streichungen und kürzungen dies bestreben noch mehr hervortreten zu lassen, ist nur anzuerkennen. Das buch, so wie es unter seiner hand geworden ist, liest sich gut und darf auch mit seinem inhalt darauf rechnen, bei der jugend anklang zu finden. Es ist ferner anzuerkennen, daß sich die anmerkungen auf sachliches beschränken und auf grammatische erklärungen verzichten. Da jedoch der band für die untere stufe des englischen unterrichts bestimmt ist, wäre hierfür zu berücksichtigen, daß an den stellen, wo der schüler durch grammatische unkenntnis nicht imstande ist, den sinn zu ermitteln oder

selbständig eine gute übersetzung zu finden, nachgeholfen werden müßte, wenn nicht in den anmerkungen, so doch im wörterbuch. Nun hat zwar der herausgeber darauf bedacht genommen, »daß das wörterbuch an jeder stelle und auf jede frage den gewünschten aufschluß gebe.« Und meine prüfung hat im allgemeinen ergeben, daß er dabei kaum etwas vermissen läßt. Es fragt sich aber, ob der obertertianer zb. *this being the cas* (unter diesen umständen) und ähnliche wendungen wird ohne einhilfe übersetzen können. Zu *the Romans succeeded in swimming their horses* (4, 37) hätte im wörterbuch *swim* wegen der bedeutung 'schwimmen lassen', die es an dieser stelle hat, aufgenommen werden müssen. Im wörterbuch *so* 'daher' zu 43, 16 *so his uncle . . . had to rule the kingdom;* ferner zu 47, 4 für *turn against* die bedeutung: sich wenden gegen; das angegebene 'einnehmen gegen' paßt nicht für diese stelle. Bei der verwendung der aussprachezeichen zeigt sich im wörterbuch ein merkwürdiges schwanken: man vergleiche *cup* (køp), *custom* (kaßtəm), *conduct* (kóndøkt), *to conduct* (kondakt), *wonderful* (wandəful); dabei ist *a* unter den aussprachezeichen s. 2 gar nicht angeführt; but, hut werden durch bøt, høt umschrieben. Bei der umschrift von archbishop und archbishopric sind jedenfalls druckfehler, die sich leider bei der stets kifflichen umschrift schwer vermeiden lassen. Die beigabe der 11 hübschen bilder ist geeignet, den wert des bandes für die schullektüre zu erhöhen, für die ich ihn nach alledem nur angelegentlich empfehlen kann.

Dortmund, im Januar 1914. C. Th. Lion.

---

177. *Little Dombey.* From *Dombey and Son* by Charles Dickens. Für den schulgebrauch bearbeitet von Elisabeth Merhaut. 1914. VI + 75 ss. Preis geb. M. 0,80. Hierzu ein wörterbuch. 29 ss. Preis geh. M. 0,30.

Die erzählung *Dombey and Son* wird nur bis dahin geführt, wo *Little Dombey* von allen seinen leiden durch einen sanften tod erlöst wird. Ergreifend ist die schilderung der vorgänge in der kinderseele Pauls, das rührende verlangen nach liebe, das der mutterlose schwächliche knabe empfindet und das in der innigen zuneigung zu seiner schwester Florence befriedigung findet. Der vater sieht in ihm nur einen künftigen teilhaber seines geschäfts, an seiner tochter sieht er gänzlich vorbei. Paul weiß sich in den verschiedenen lebenslagen, in die ihn die absichten seines vaters versetzen, durch seinen arglosen, liebenswürdigen charakter die zuneigung seiner pflegerinnen und pfleger zu gewinnen. Der inhalt im ganzen ist wohl geeignet, das interesse der jugend wach zu halten, neben der tragik kommt die komik in mehreren der auftretenden personen ihrem charakter und ihrer sprache nach zu einem lebensvollen ausdruck. Deshalb glaube ich, auch diesen band für schullektüre wohl empfehlen zu können; die bekannten trefflichen eigenschaften der Dickensschen schriften zeichnen ihn aus, da die herausgeberin es bei den notwendigen streichungen verstanden hat, sie nicht zu verkümmern. Die einleitung seite III—VI gibt eine zweckmäßige übersicht über das leben und die werke Charles Dickens, die anmerkungen s. 73—75 sind etwas spärlich, aber für die sachliche erklärung ausreichend. In sprachlicher hinsicht geben sie teilweise die belehrung über das volkssprachliche, die teilweise dem wörterbuch überlassen wird. So findet sich zb. im wörterbuch creeter = creature: es hätte nichts geschadet, darüber in den anmerkungen einige erklärende worte bei-

zufügen. Grammatische bemerkungen sind offenbar grundsätzlich ausgeschlossen Es fragt sich aber, ob der (die) schüler(in) s. 10, 16 zu "*She'll be quite happy, now she has come again,*" die übersetzung bei der vorbereitung finden wird: Die anm. 'nach *now* ergänze *that* oder *when*' erscheint mir notwendig. Ebenso zu s. 13, 4: *The last time he had seen* . . . 'nach *time* usw.' Das wörterbuch ist in seinen angaben im allgemeinen, wie die prüfung ergeben hat, wohl zureichend, im einzelnen jedoch hin und wieder etwas knapp. Es sollte zb. für *swept* der hinweis nicht fehlen: s. *sweep* u. dgl. m. Für *sweep (swept)* findet sich: fegen, jagen; das letztere zu 11, 28/29 *swept her out of the room* 'jagen' gibt dafür ein falsches bild und verdreht die bedeutung von *sweep*, wofür nach Muret 13: 'schleppen, hinter sich herziehen' angemessen wäre. *gainsay* 13, 12 fehlt im wörterbuch. Zu *to be dandling the child* 13, 8 gibt das wörterbuch '*dandle* spielen, tändeln': hier hätte mindestens noch 'mit' zugefügt werden müssen; es wäre auch gut gewesen, als erste bedeutung '(auf den armen) schaukeln oder wiegen' anzugeben.

Dortmund, im Januar 1914. C. Th. Lion.

---

178. F. J. Gould, *Stories for young Hearts and Minds.* Ausgewählt und für den schulgebrauch bearbeitet von F. H. Schild. Mit 1 bildnis. 1914. VI + 122 ss. Pr. geb. M. 1,10. Dazu ein wörterbuch.

Das vorliegende bändchen ist eine auswahl aus dem 1912 bei George Allen & Co., London, unter dem titel *Stories for young Hearts and Minds* erschienenen buche des englischen jugendschriftstellers F. J. Gould. Das buch enthält 49 kurze erzählungen, die inhaltlich den verschiedenen gebieten angehören und durch ihre stoffliche mannigfaltigkeit eine anregende und abwechselungsreiche lektüre bieten. Jede geschichte ist mit besonderer rücksicht auf die jugendliche auffassungsgabe und mit einer bestimmten moralischen tendenz geschrieben, insofern als jede erzählung irgendeine menschliche tugend, wie mut, gerechtigkeit, ausdauer, allgemeine menschen- und nächstenliebe usw., durch die jeweilige darstellung ins licht setzt und so die jugendlichen leser zur nacheiferung und zur betätigung im sinne alles guten und schönen anspornen will. Diese moralische tendenz des verfassers wirkt jedoch durchaus nicht aufdringlich, sondern ergibt sich vielmehr ungezwungen als natürliche folgerung aus der betreffenden erzählung selbst. Wenn so die erzählungen in pädagogischer hinsicht einen wertvollen lesestoff darstellen, bieten sie andererseits wegen ihres interessanten inhalts und nicht zuletzt wegen ihrer mustergültigen sprachlichen form eine dankbare lektüre für die schüler der mittleren klassen aller arten höherer schulen. Für diese schüler ist auch die kurze biographische einleitung (s. IV u. V) bestimmt. Frederick James Gould wurde 1855 in Brighton geboren. Er war zuerst lehrer an einer landschule (1871—1879), dann in London (1879—1896) und später in Leicester, wo er mitglied des stadtrats und der schulaufsichtsbehörde (School Board) war (bis 1910). Heute lebt er in Ealing bei London. Seit 1910 steht er ausschließlich im dienste der 'Moral Education League', für deren ziele er als 'Lecturer and Demonstrator' durch vortragsreisen tätig ist. So hat er große reisen durch England, Amerika und Indien unternommen und vor tausenden von kindern, eltern und lehrern im sinne der 'Moral Education League' gewirkt, die als ihr ziel bezeichnet 'to

urge the introduction of systematic Moral and Civic Instruction into all schools, and to make the formation of character the chief aim in education'.

Goulds schriften sind im hinblick auf dieses hohe ziel geschrieben; sie wenden sich an die jugend, deren erziehung zu charaktervollen und sittlich ernsten menschen dem verfasser besonders am herzen liegt. Er pflegt zu diesem zweck vornehmlich die kurze erzählung, zu der er die stoffe aus allen gebieten entnimmt. Von seinen werken sind außer dem hier zum teil abgedruckten zu nennen: *Life and Manners, Conduct Stories, Youth's Noble Path, The Children's Plutarch, The Children's Book of Moral Lessons*; für ein reiferes alter sind bestimmt *The Divine Archer, On the Threshold of Sex, Brave Citizens.* Wie der herausgeber mitteilt, hatte Gould auch die absicht, ein buch für die reifere jugend zu schreiben, das unter dem titel *Noble Pages from German History* nach Goulds eigenen worten dazu dienen soll, hochachtung und bewunderung für das deutsche volk ('respect and admiration for the German people') zu erwecken [1]. Sicher werden diese von edler gesinnung zeugenden absichten des verfassers dazu beitragen, das verständnis für die eigenart der beiden stammverwandten völker zu fördern.

Die anmerkungen sind meist sachlicher art und weisen mit recht auf berühmte vertreter der naturwissenschaften hin wie Michael Faraday (38, 23), Frank Buckland (51, 5), Sir Humphrey Davy (62, 19), Gilbert of Colchester (64, 39/40), Oswald Heer (50, 4) ua.

Doberan i. Meckl. O. Glöde.

179 A. Ethel Turner, *Two Tales for Beginners: Seven Little Australians; The Family at Misrule.* Für den schulgebrauch ausgewählt und erklärt von Maria A. Hackenberg. 1915. IV + 93 ss. Pr. M. 0,90.

Als anfangslektüre scheinen Ethel Turners erzählungen besonders geeignet. Die verfasserin schildert aus dem kinderleben heraus, in der sprache der kinder deren erlebnisse in schule und haus mit feinem, psychologischen verständnis. Die lektüre wird den ansprüchen der kinder auf anregung im unterricht gerecht; vor allem aber lernen sie die moderne umgangssprache des gebildeten Engländers, und sie werden sich eine kenntnis der englischen gebräuche und einen schatz von redewendungen zu eigen machen, der nicht durch geschichtliche oder klassische lektüre gewonnen werden kann. Deshalb eignet sich das bändchen auch zur privatlektüre für die oberklassen.

Aus den beiden angeführten büchern — das zweite ist die fortsetzung des ersten — hat die herausgeberin einen teil ausgewählt, der als ein ganzes für sich gelesen werden kann. Um die eigenart der erzählung nicht zu beeinträchtigen, ist auch die sprech- und schreibweise der kleineren kinder und der volkssprache unverändert gebracht, wie sie im original vorkommt. Damit aber einer falschen auffassung der kinder vorgebeugt wird, steht die berichtigung stets als fußnote unter dem text.

Aus der biographischen einleitung ist hervorzuheben, daß Ethel Turner — seit 1896 die frau des rechtsanwalts H. R. Curlewis in Australien — am 24. Januar 1872 in Yorkshire in England geboren wurde, aber den größten teil ihres lebens in Australien verbrachte, weil ihre familie dorthin übersiedelte,

[1]) Dieses buch ist inzwischen erschienen.

als sie noch ein kind war. Sie besuchte die höhere mädchenschule in Sidney. Nachdem sie mehrere kleinere erzählungen in australischen zeitschriften veröffentlicht hatte, schrieb sie 1893 ihr erstes größeres buch *Seven Little Australians,* mit dessen erscheinen sie ihren ruf als schriftstellerin ersten ranges begründete. Es folgten bald andere bücher, die gleich großen erfolg hatten. Heute zählt Ethel Turner zu den bedeutendsten modernen autoren, sie ist eine kinderschriftstellerin ohnegleichen. Sie hat eine größere anerkennung beim Publikum gefunden als selbst Louisa Alcott (1833—1888), deren nachfolgerin sie vielfach genannt wird. Sie hat das schrankenlose lob der kritik gewonnen, namentlich auch die anerkennung des verstorbenen meisters George Meredith.

Die lektüre der hier abgedruckten zehn kapitel aus *Seven Little Australians* und der sieben kapitel aus *The Family at Misrule* wird schülern und schülerinnen sicher große freude bereiten und die worte der englischen kritik rechtfertigen: "It is one of the strongest, simplest, sweetest, sanest and most beautiful of child stories, that has ever been written."

Bei genauester prüfung des sorgfältig bearbeiteten textes und der reichlich bemessenen anmerkungen sind mir eine reihe von versehen augefallen.

Eine erklärung vermisse ich zu 76, 24: *The Fresh Food and Ise Company* und *Quong Tart's.*

Doberan i. Meckl. O. Glöde.

---

2. Diesterwegs *Neusprachliche reformausgaben,* herausgegeben von M. F. Mann. M. Diesterweg, Frankfurt a. M.

32. Charles Kingsley, *The Water-Babies.* Edited with notes and glossary by Marie Duve. 1912.

Charles Kingsley gehört zu den schriftstellern, deren werke in England als jugendlektüre große verbreitung erlangt haben. Der roman The Water-babies, der vor 50 jahren erschienen ist, enthält eine erzählung im märchenstile mit einem gelegentlichen satyrischen untertone. Von diesem buche legt Marie Duve eine sorgfältige und geschickt bearbeitete ausgabe für deutsche schulen vor. Natürlich enthält diese nur eine auswahl aus dem ziemlich umfangreichen werke. So sind fast alle naturschilderungen, die durch den reichtum an seltenen worten besondere schwierigkeiten bereiten, in wegfall gekommen, aber die rein erzählenden partien sind so geschickt zusammengeknüpft, daß der zusammenhang nirgends gestört erscheint. So bringt diese neue schulausgabe eine frische und anregende lektüre, die sich dem inhalte nach für diejenigen klassen der mädchenschulen eignen wird, die an die lektüre eines englischen schriftstellers zum ersten male herantreten. Der druck ist sauber und sorgfältig. Von druckfehlern habe ich nur s. 16 z. 20 *town* statt *down* bemerkt. Auch die ausstattung verdient anerkennung. Das als besonderes heft beigegebene glossary ist für solche schulen berechnet, die das Englische nach der direkten methode lehren. Daß die verfasserin bei der erklärung von seltenen worten nicht nur die umschreibung in der fremdsprache verwendet, sondern gelegentlich zur mitteilung des entsprechenden deutschen wortes ihre zuflucht nimmt, ist anzuerkennen, denn es erscheint zwecklos, die schwierigkeiten der worterklärung dadurch zu steigern, daß neue, kaum bekanntere wörter zur erklärung gebraucht werden. Vielleicht hätte von diesem grundsatze, für seltene

worte und wendungen die deutsche bedeutung einzusetzen, noch mehr gebrauch gemacht werden können. So erscheint mir die umschreibung gleich des ersten wortes chimney mit: narrow passage through which the smoke rises from a fire-place nicht klar und verständlich genug. Trotzdem muß die knappheit und geschickte fassung der anmerkungen, die das rechte maß innehalten, anerkannt werden.

Braunschweig. Arno Schneider.

34. H. G. Wells, *The Invisible Man.* A grotesque romance (abbreviated). Authorized Edition for the use of schools, edited with explanatory notes by A. Eichler. 1912. IV + 106 ss. Notes and Glossary 52 ss.

Herbert George Wells wurde 1866 in Bromley (Kent) geboren. Auf der universität beschäftigte er sich vorwiegend mit zoologie. Seine literarische laufbahn begann er 1895 mit seinen *Select Conversations with an Uncle, The Time Machine* und *The Stolen Bacillus.* Er folgt den spuren Jules Vernes auf schritt und tritt. Seine hauptschriften zeigen denn auch alle dieselbe utopistische oder exotische ader, so *The Island of Doctor Moreau* (1896), *The Invisible Man* (1897), *The War of the Worlds* (1898), *When the Sleeper Wakes* (1899), *The First Men in the Moon* (1901), *The War in the Air* (1908). Auch soziale fragen behandelt der verfasser mit derselben lebhaftigkeit; ich hebe hier besonders hervor *The New Macchiavelli* (1910).

Der text der hier vorliegenden ausgabe von *The Invisible Man* ist zusammengestellt nach den ausgaben in der Tauchnitz Edition (vol. 3282) und Nelson's Library. Er enthält auf 106 seiten nur ungefähr ein drittel des originals, der zusammenhang ist aber sehr geschickt gewahrt.

Die anmerkungen erklären ungewöhnliche worte oder redensarten, besonders solche, die dem dialekt entstammen, vielfach ist das Oxford New English Dictionary zu rate gezogen. Eine sorgfältige phonetische transskription ist für alle worte angewendet, deren aussprache für die schüler nicht ohne weiteres klar ist. Die benutzung dieser anmerkungen wird sehr durch das beigegebene 'Glossary' erleichtert, auch eine liste der vorkommenden eigennamen mit aussprachebezeichnung wird manchem willkommen sein.

40. *A Tour through England in two months.* For the use of schools edited with explanatory notes and a glossary by Professor Joseph Mellin. Frankfurt a. M., Moritz Diesterweg. 1913. VI + 125 ss.

Bei der zusammenstellung des vorliegenden bändchens folgte der herausgeber dem beispiel von Mme. Bruno, deren *Tour de la France par deux Enfants* sich für die schüler unserer höheren lehranstalten als höchst lehrreich und unterhaltend erwiesen hat. Der verfasser ist ebenso bestrebt, nur echt englisches leben den schülern zu vermitteln, und zwar nicht in langatmigen beschreibungen, die mehr ermüden als anregen, sondern in 30 kürzeren kapiteln, die in bunter abwechslung geographische, historische, gesellschaftliche und industrielle fragen behandeln. Mellin standen dafür vorzügliche quellen zu gebote, so zahlreiche briefe seines 1912 gestorbenen freundes Robert Lindsay und seiner beiden söhne David und Owen aus Edinburgh. Viele zeitungsausschnitte, journale, fremdenführer sind benutzt, so Daily Telegraph, Illust. Lond. News, The Girl's Own Papers, Pearson, Die neuern sprachen, Stead's

Review of R. and Books for the Bairns, Baedeker, Heywood, Scott, etc. Vieles verdankt der herausgeber auch den wohlbekannten büchern von Hamilton, Conrad, Ricken, Röttgers, Görlich, Leitritz, Chambers, Hausknecht, Klapperich, Bierbaum, Paul ua. Gelegentliche und besondere quellen sind in den anmerkungen angeführt.

Der stil der 30 kapitel ist durchweg den fähigkeiten von schülern angepaßt, die im zweiten oder dritten jahr englischen unterricht haben.

Zahlreiche skizzen und abbildungen sind dem text beigegeben. Eine skizze veranschaulicht die reiseroute der beiden reisenden, eine andere die kohlenfelder von England, eine dritte den Sherwood Forest, wieder eine andere die städte, die im umkreis von 35 meilen von Manchester liegen. Die abbildungen sind zahlreich und belehrend. Außer einer karte von London am schlusse findet sich s. 120 noch eine gute skizze des Lake District.

Die glänzende darstellung, die besonders die schönheiten der englischen landschaft hervorhebt, gibt reichlich gelegenheit zu sprechübungen und wird sich als fesselnde und lehrreiche lektüre für schulen jeder gattung erweisen.

Doberan i. Meckl. O. Glöde.

---

3. Freytags *Sammlung französischer und englischer schriftsteller.* Leipzig, Freytag; Wien, Tempsky.

1. Daniel Defoe, *The Life and strange surprising Adventures of Robinson Crusoe of York, Mariner.* Für den schulgebrauch herausgegeben von L. Brandl. 1912. 187 ss. Pr. geb. M. 1,70.
2. *Select Poems* of Alfred Lord Tennyson. Für den schulgebrauch ausgewählt mit einleitung und anmerkungen von R. Ackermann. Mit dem Porträt Tennysons. 1913. 190 ss. Pr. geb. M. 1,70.
3. *Paul Dombey.* From the Novel 'Dombey and Son' by Charles Dickens. Für den schulgebrauch herausgegeben von Johanna Bube. Mit 4 abbildungen. 1913. 172 ss. Pr. geb. M. 1,50.
4. Charles Dickens, *The Adventures of Oliver Twist.* Für den schulgebrauch in gekürzter fassung herausgegeben von G. Schatzmann. Mit einem titelbild. 1913. 169 ss. Pr. geb. M. 1,50.

Die vorliegende schulausgabe des *Robinson* ist aus praktischen gründen vielfach gekürzt worden, doch wurde kein wesentlicher zug der handlung beeinträchtigt; in wegfall kamen zahlreiche wiederholungen, wie sie sich bei der umständlichen erzählungsweise des helden häufig ergeben, und viele langatmige erörterungen geistlichen inhalts, die keinem künstlerischen interesse dienen, sondern vielmehr dem geschmacke des pietistischen zeitalters entgegenkamen. Robinsons erlebnisse auf seiner insel erscheinen also in allem wesentlichen vollständig. Die teils moralisierende, teils abenteuerliche einleitung dazu ist im angedeuteten sinne eingeschränkt. Gänzlich wegfallen zum schluß: Robinsons abfahrt von der insel, die reise nach portugal, die übernahme seiner wirtschaftlichen angelegenheiten in Lissabon und der schon im geiste des zweiten teiles abenteuernde bericht von seinem zuge durch Spanien (Freitags abenteuer mit dem bären) und Frankreich sowie von der ankunft in England.

Der einfachen sprache halber eignet sich der *Robinson* sehr gut für einen ersten versuch zusammenhängender lektüre etwa für das zweite semester des

zweiten jahres englischen unterrichts an höheren schulen. Weiter fortgeschrittenen schülern bietet der text gelegenheit zu umfänglicher lektüre ohne die schwierigkeiten einer langwierigen vorbereitung und daher auch besonders zur erfassung des ganzen und zu gedanklicher vertiefung.

Die einleitung (s. 4–23) weist zunächst darauf hin, daß jeder, der den *Robinson* wirklich verstehen und würdigen will, ihn in der ursprache lesen muß. Form und inhalt des werkes sind somit eingehender behandlung in der schule durchaus zu empfehlen. Es folgt s. 5–10 eine darstellung des lebens und der werke Daniel Foes, der sich erst später Defoe nannte. Kap. II behandelt die überlieferung des *Robinson Crusoe.* Es folgen Kap. III: Vordefoesche robinsonaden in der weltliteratur, Kap. IV: Defoes *Robinson*, Kap. V: Wirkung und schule des *Robinson*, Kap. VI: Die sprache des *Robinson* und ein verzeichnis der ziemlich umfangreichen literatur. Der sorgfältig bearbeitete text beruht auf der von fehlern gereinigten ausgabe von Austin Dobson (Facsimile Reprint of the first edition, published in 1719; with an introduction by Austin Dobson, London, 1883). Die anmerkungen müssen neben den sacherklärungen vielfach auf den ausdruck rücksicht nehmen, besonders auf die worte, die das seewesen betreffen, so *haul-home, main-sheet, shoulder of mutton sail, boom, gibed, pendant (pennant), offing fore-chains* und viele andere. Auch viele dem Französischen entlehnten worte und konstruktionen mußten erklärt werden, so *fuzees* (frz. *fusils*), *to drink in* (frz. *boire dans*), *coup de grâce* (bei Defoe *grace*), *runlets* (afr. *rondelet*) ua. Besonders wertvoll sind die hinweise auf Shakespeares sprache.

Die ausgabe ist als schullektüre angelegentlichst zu empfehlen.

2. Die zweite ausgabe von ausgewählten dichtungen Alfred Lord Tennysons ist für die oberen klassen der neunkursigen höheren schulen bestimmt, um ihnen einerseits wertvollen stoff für die epische lektüre zu bieten, die in diesen klassen gepflegt werden soll und in der neben Milton, Walter Scott, Byron und Longfellow auch die verserzählungen Tennysons nicht fehlen dürfen, anderseits ihnen ein charakteristisches bild des bedeutendsten dichters der 'Victorian Era' zu zeichnen. Die wahl *Enoch Ardens*, der ein lieblingsbuch der gebildeten welt geworden ist, bedarf wohl keiner erklärung, ebensowenig des jugendfreudigen und abenteuerfrohen abschnittes und des tieftragischen heimgangs des könig Arthur aus den *Idylls of the King.* Ferner finden wir zur stufenmäßigen abwechslung in den klassen die beiden ländlichen idyllen *The gardener's Daughter* und *Dora.* Verschiedener meinung kann man über die aufnahme der beiden *Locksley Hall* für die klassenlektüre sein. Es ist ein zwar moderner, aber für die oberklassen äußerst anregender und wertvoller stoff. Die hauptsächlich sachlichen erklärungen suchen in ihrem wortlaut alles überflüssige zu vermeiden und beschränken sich auf das zum verständnis notwendige. Worterklärungen werden nur von selteneren und poetischen ausdrücken gebracht.

Der text ist derjenige der einbändigen *Globe-Edition* von 1894. Die verszählung ist in der vorliegenden ausgabe durchgeführt.

Die einleitung enthält eine übersicht über Tennysons leben und werke.

Wertvoll ist die liste der eigennamen mit ausssprachebezeichnung.

3 4. Die beiden letzten ausgaben sind durchaus zeitgemäß, da im jahre 1912 gerade in allen ländern englischer zunge der hundertjährige geburts-

tag von Charles Dickens festlich begangen wurde, und man im ausland, ganz besonders in Deutschland, lebhaften anteil an dieser feier nahm. Dickens führt uns ja in seinen romanen eine ganze reihe rührend schöner, mit großer innigkeit und tiefem verständnis gezeichneter kindergestalten vor. Paul Dombey ist ohne zweifel die schönste unter ihnen. Das leben des zarten knaben in dem alten patrizierhause und in der pension, die liebe des sonst so kalten und stolzen großkaufmanns, Mr. Dombey, zu seinem einzigen sohne, die innige zuneigung des kindes zu seiner lieblichen, von dem vater verkannten und vernachlässigten schwester Florence, die sein ganzes wesen durchglüht und verklärt, dies alles ist mit meisterhand geschildert.

Das vorliegende bändchen umfaßt nur den teil des langen romans *Dombey and Son,* in dem uns charakter und lebensschicksale des kleinen Paul vorgeführt werden. Bei den kürzungen, die in den ersten kapiteln unerläßlich waren, ist die herausgeberin möglichst pietätvoll zu werke gegangen; die vier letzten abschnitte sind ganz ungekürzt aufgenommen. Auch die überschriften der einzelnen kapitel sind mit einer ausnahme (kapitel II: Florence) unverändert geblieben.

Die einleitung enthält eine biographie des schriftstellers nach *Charles Dickens* by A. Steedman und *English Men of Letters.* Auf den text folgen reichhaltige anmerkungen und ein verzeichnis der eigennamen mit aussprachebezeichnung. Drei abbildungen schmücken das bändchen.

Die einrichtung des vierten bändchens ist genau dieselbe. Es wird hier das wagnis unternommen, auch den verbrecherroman *Oliver Twist* der schule zugänglich zu machen. An dem ziemlich umfangreichen werke mußten gewaltige kürzungen vorgenommen werden, damit es den anforderungen, die man an eine schulausgabe stellt, vollkommen gerecht werde. Doch war der herausgeber stets darauf bedacht, den gang der haupthandlung nicht zu beeinträchtigen, so daß ein klares einheitliches bild der vorgänge der erzählung geblieben ist. Als grundlage der hier vorliegenden bearbeitung diente vol. 36 der Tauchnitz edition. Die anmerkungen und das verzeichnis der eigennamen bringen zahlreiche erklärungen von worten der gaunersprache, des 'slang' und des 'cockney-dialect', der typischen ausdrucksart der bewohner der metropole in ihren untersten schichten. Die eigenarten und abweichungen dieses colloquial English mußten in weitestem maße berücksichtigt werden, vgl. die anmerkungen zu *'em, somethink, somethin', leetle, a early, nine year, will yer, me* statt *I, ma' am, genelman* und vielen anderen.

Die vielen ausdrücke des 'slang' waren im text natürlich nicht zu vermeiden, der stoff bringt diesen übelstand mit sich. So finden sich allein auf s. 37 folgende ausdrücke: z. 1: *What's the row?* (was ist los?). z. 6: *sivin* st. seven; z. 8: *one bob* = a shilling. — *a magpie* = a halfpenny; z. 9: *to fork out* = to pay out. — *to stump* = bar bezahlen, berappen. — *your pins* = your legs; z. 10: *Morrice* = to decamp, to be off; z. 14: *a bran,* ein vulgärer ausdruck für schwarzbrot. Ähnlich liegt die sache noch an andern stellen, so *plummy and slam!* = all right!, *the wipe* (pocket-handkerchief), *to pad the hoof* (to walk), *the traps* (die polizisten) usf.

Für den lehrer und gelehrten sind diese ausdrücke, deren erklärung meist gar nicht versucht ist, natürlich interessant, im klassenunterricht sind sie störend. Was soll man mit einer redensart anfangen, wie: *It is time you*

wer' on the lay (es ist zeit, daß ihr an eure beschäftigung [handwerk] geht)? Man kann doch nur wünschen, daß die schüler sie sich nicht einprägen. Die charakteristischen eigennamen wie *Mr. Fang, Mr. Grimwig* ua., in deren namen eine anspielung auf den beruf und den charakter der träger liegt, sowie die koseformen *Bet, Nancy, Toby* ua. lassen sich anderseits recht gut zur belebung des unterrichtes verwenden.

Ich habe dies letztere bändchen von Freytags sammlung mit besonderem interesse gelesen und bin dem gelehrten herausgeber für manche belehrung dankbar, möchte ihm auch gerne in längerer ausführung in einigen punkten widersprechen, weil die ausgabe durchaus wissenschaftlich gehalten ist. Ob sich aber der *Oliver Twist* als schullektüre bewähren wird, muß erst die erfahrung im unterricht lehren.

Doberan i. Meckl. O. Glöde.

4. Klapperichs *Englische und französische schriftsteller der neueren zeit.* Berlin und Glogau, C. Flemming, 1901 ff.

63. *Eminent English Essayists of the nineteenth Century.* Ausgewählt und für den schulgebrauch bearbeitet von J. Klapperich. Mit mehreren kärtchen. 1914.

Das bändchen enthält abschnitte von folgenden zehn englischen essayisten: Charles Lamb, William Hazlitt, Leigh Hunt, de Quincey, Carlyle, Macaulay, Matthew Arnold, Ruskin, Freeman und R. L. Stevenson, deren biographien (in englischer sprache) hinzugefügt sind. Der herausgeber hat es verstanden, aus den werken dieser essayisten der neueren und neuesten zeit solche stücke auszuwählen, die ihre verfasser als "Masters of English style and composition" kennzeichnen. Ich verweise auf Lambs 'The Child Chimney-Sweep', Leigh Hunts 'Deaths of Little Children', Thomas Carlyles 'Shakespeare', 'John Bull' und 'Greater Britain', Macaulays 'Frederick the Great', Matthew Arnolds 'Goethe's Criticism of Byron', Stevensons 'The English and the Scotch' u. a.

Die zahlreichen anmerkungen fördern das verständnis des textes; an mehreren stellen sind die zeilenzahlen, wohl infolge einer änderung im text, um eine zeile verschoben; so ist zu lesen 17, *32* statt 17, 31; 32, *6* statt 32, 5; 58, *12* statt 58, 13; 85, *31* statt 85, 30; 88, *34* statt 88, 35; 89, *5, 13, 14, 16, 27* statt 89, 6, 14, 15, 28.

Die eingestreuten kärtchen erläutern die Firth of Forth (Anm. 43, 30 und 31: F*ri*th of Forth), das Schlachtfeld von Dunbar und den Lake District.

Doberan i. Meckl. O. Glöde.

65 B. *King Lear* by William Shakespeare. With Introduction and explanatory Notes. Edited by H. Remus. 1914. XXII + 140 ss.

Der text der vorliegenden ausgabe ist der der ersten folio (1632). In der ausführlichen einleitung (s. IX—XXII) behandelt der herausgeber in englischer sprache die entwicklung des englischen dramas bis zur zeit Shakespeares, darauf leben und werke Shakespeares, entstehungszeit und quelle von King Lear; den schluß bilden metrische und grammatische bemerkungen.

Die anmerkungen (Notes s. 89—134) sind sehr reichhaltig, was sich aus der schwierigkeit der lektüre des stückes für schüler erklärt. Hinzugefügt ist

noch s. 135 ff. die 'Composition of the Play', 'Duration of the Action of the Play', 'Pronunciation of some proper Names' und 'Explanation of Symbols'.

Anstößige stellen sind natürlich ausgemerzt. Das Englisch der einleitung und anmerkungen ist leicht und korrekt. Übersetzungshilfen sind öfter gegeben.

Der herausgeber hat sich bemüht, das menschliche in dem erschütternden drama in scharfer form herauszuarbeiten. Er verzichtet demgemäß auch auf bloße erklärung der vokabeln, sondern geht vielmehr stets auf den sinn, auf den zusammenhang ein. Die ausgabe ist daher auch denjenigen zu empfehlen, die in privatem studium tiefer in Shakespeares meisterwerk eindringen wollen.

Doberan i. Meckl. O. Glöde.

---

5. Kühtmanns *English Library*. Dresden, Gerhard Kühtmann.

42. *America, the Land of the Free.* Von oberlehrer dr. R. Märkisch und prof. W. C. Decker, M. A. 1913. (7 + 112 ss.) Mit anmerkungen (18 ss.) und einem wörterbuch (39 ss.). Pr. geb. M. 1,60. Wörterbuch M. 0,20. — Dasselbe: einsprachige (reform-)ausgabe no. 10. By the same. With annotations: Appendix geh. 57 ss. Pr. geb. M. 1,60.

Im vorwort suchen die herausgeber den einwand, der freilich vorauszusehen war, zu entkräften, daß es zu weit führe, die schüler so eingehend mit amerikanischen verhältnissen zu beschäftigen, besonders da auch die sprache so ganz anders sei als das europäische Englisch. Ich bin der meinung, daß sie damit durchaus recht haben, und möchte ihre behauptungen noch durch einige bemerkungen verstärken. Auf verschiedenheiten der aussprache kann es zunächst bei einem buche, das in der schule gelesen werden soll, gar nicht ankommen; ferner haben ja die bestrebungen der neueren zeit eine *Standard English Pronunciation* mit erfolg festzustellen gesucht, und es ist wünschenswert, daran festzuhalten, aber es bleibt fraglich, ob nicht einige abweichungen davon, die sich meist mit der aussprache der Amerikaner decken, gestattet sind: man vergleiche zb. die auseinandersetzungen Krügers im elementarbuch I. lautlehre s. 8—14, insbesondere seine äußerungen über den laut in *but,* das *r* nach vokalen, über die aussprache fā'ðə, u. dgl. Was nun das amerikanische Englisch betrifft, so gibt es freilich eine anzahl ausdrücke und wörter, die als amerikanismen bezeichnet werden und gelten müssen, vor deren verwendung der schüler zu warnen ist. Das sind aber vergleichsweise nur seltene fälle, und es gibt demgegenüber eine ganze reihe amerikanischer schriftsteller, die schon längst als klassiker anerkannt werden, *W. Irvings* Englisch stellt sich in *Reading Books* dem Macaulays an die seite; *Burnett, Little Lord Fauntleroy, Mark Twain, the Prince and the Pauper* u. dgl. mehr sind bereits zu einer in schulen beliebten lektüre geworden.

Der inhalt des bandes bietet einen anziehenden lesestoff, und es ist mir wohl erklärlich, daß die schüler, wenn er in englischen konversationsstunden zur behandlung kam, ihm großes interesse entgegenbrachten und deshalb oft fragten, wo sie über das in der klasse besprochene nähere auskunft finden könnten. Die 18 kapitel behandeln The United States of America, The Government of the United States, American Schools, A Letter, A Recitation in English, American Manners and Customs (Meals), The House, The Household, An

Evening Party, An American Railroad, The Theater, Erich's Further Experiences in America, A Wedding, The Holidays, A Sunday in America, The Army and Navy of the United States, American Literature, America (National Hymn); wie man sieht, ein sehr abwechslungsreicher inhalt, der ein ausgedehntes gebiet für sprechübungen eröffnet und eine willkommene erweiterung des sprachschatzes vermittelt. Dem texte ist nachzurühmen, daß er druckfehlerfrei ist; es ist nur 2 4 und 2 5 der punkt nach qkm zu tilgen, 3 21 22 increas-ing wurde besser nicht abgebrochen und 25 9 10 brimm-ing muß in brim-ming verwandelt werden. Die anmerkungen sind im allgemeinen zweckmäßig; folgendes wäre etwa im einzelnen zu berücksichtigen. Die ausspracheangaben zu 2 11 *Chicago(ɔ)* ist nicht ausreichend, dafür entweder die umschrift des ganzen wortes oder ch = ʃ, a = ɔ'. 12 1: *Does not that pupil have . .:* schon zu dieser stelle des textes müßte die erst 19 11 gegebene anmerkung eingefügt werden. Es fehlt eine anmerkung zu 12 6: *That is very different than in Germany*, vgl. 35 6: *The food was cooked differently and tasted different than in Germany;* ferner zu 23 15 ff.: *You now have some idea of what an important place sport occupies in the life of an American boy;* ferner zu 54 1 ff.: *One evening after supper Mr. Edwards had gone into the sitting room to read his newspaper, Mrs. Edwards said:* es ist nicht unbedingt anzunehmen, daß der schüler ohne beihilfe damit fertig wird, da die betreffende spracherscheinung meist erst auf der letzten seite der grammatiken erwähnt wird: »nach *supper* ergänze *that* oder *when.*« 84 9 *to hire this work done = to pay to have others do this work* und 84 14: *no easy time of it = no easy time in preparing to get married* sind erklärungen, die die frage nahe legen: wie kommen die wendungen zu dem ihnen beigelegten sinne? und es ist fraglich, ob der schüler die frage wird beantworten können; es wäre demnach besser, die erläuterung dazu zu geben. 88 2 *Christmas (abbreviated Xmas):* eine erklärung, wie die abkürzung entstanden ist, kann ja wohl dem lehrer überlassen werden, doch schadet es nichts, sie zu geben. Ebenso verlangt 88 14 *Santa Claus* eine weitere erklärung, als die im wörterbuch gegebene (säntə klɔ̄z) Sankt Nikolaus (vgl. Muret). Das wörterbuch ist ausreichend. Zu berichtigen ist ua. əmplɔi. ī (als angabe der aussprache von *employee*) in emplɔi. ī; bei *excuse*[1] genügt nicht die vom text 29 15: *class excused* geforderte bedeutung »entlassen«, es wäre zunächst die gewöhnliche bedeutung anzugeben und von dieser zu der bedeutung »entlassen« überzuleiten. *plan*[2] (beabsichtigen) paßt zwar für 56 10, aber nicht für 57 10: *who had the evening's entertainment all planned.* Dafür geben die anmerkungen zwar die erklärung *who had planned the evening's entertainment some days before:* Diese erklärung ist aber eher geeignet, das wirkliche sachverhältnis zu verdunkeln als aufzuhellen.

Über die reformausgabe gilt das im vorstehenden bemerkte in gleicher weise. Ich möchte zu den erörterungen im eingange noch hinzufügen, daß im grunde genommen Amerika, das so viele Deutsche unter seinen landsleuten zählt, mehr interesse für uns hat als England, wo das nicht in gleichem maße der fall ist. Die einsprachige ausgabe will das wörterbuch überflüssig machen, daher sind die *Annotations* des *Appendix* mehr als dreimal so umfangreich als die anmerkungen, und es ist demnach wohl anzunehmen, daß sie ihren zweck erfüllen. Zu *different than* 12 6 ist hier eine anmerkung gegeben: *different than,* generally *different from,* is formed by analogy to *other than,* etc. und

different than is used before a phrase, *different from* before a noun. Es hätte dabei etwas stärker betont werden sollen, daß *different than* überhaupt nur selten vorkommt und besser gemieden wird, da in *different* eben nur durch analogie ein komparativbegriff hineingelegt werden kann.

43. Selections from the Tales of Edgar Allan Poe and *The Raven.* Mit anmerkungen, einem wörterbuch und einem lebensbilde des dichters zum schulgebrauch herausgegeben von dr. Hans Weiske, oberlehrer am Friedrich-Wilhelms-gymnasium zu Königsberg in der Neumark. 1913. IX + 121 ss. Pr. geb. M. 1,60, dazu anmerkungen geh. 16 ss. Wörterbuch geh. 69 ss. Pr. M. 0,30. — Dasselbe: einsprachige (reform-)ausg. no. 12. *By the same. Edition for Schools with Annotations revised by Miss Annie Alexander,* Halle a. S. IX + 121 ss. Appendix: Annotations geh. 45 ss. Pr. geb. M. 1,60.

Darüber, ob sich die Tales des Edgar Allan Poe für schullektüre eignen, kann man verschiedener ansicht sein. Ich kann mir sehr wohl denken, daß manche von der eigenart des dichters — die prosa, die er schreibt, ist dichterisch — entzückt sind, und daß sie demgemäß wünschen, andere an dem genusse, den sie beim lesen gehabt haben, teilnehmen zu lassen. Ich kann auch dem nur zustimmen, aber es fragt sich, ob es richtig ist, auf die jugend diese eigenart längere zeit wirken zu lassen. Ich möchte diese frage verneinen, gebe aber zu, daß andere, da es sich um eine geschmackssache handelt, einer anderen ansicht raum geben können. Von meinem standpunkte aus kann ich die sammlung der *Tales* nur der privatlektüre angelegentlich empfehlen, da sie nach form und inhalt sehr viel interessantes und anziehendes bietet. Sie beginnt mit *A Descent into the Maelström,* worüber ich mich schon bei der besprechung von *Seven Tales by American Authors,* hrsg. von M. Lederer (Eigls u. Lederers sammlung) in den Engl. stud. 45, 449 geäußert habe. Bei der beurteilung der einsprachigen ausgabe kam es mir hauptsächlich darauf an, festzustellen, ob die *Annotations* des *Appendix,* die natürlich viel umfangreicher sind, als die anmerkungen, das wörterbuch wirklich entbehrlich machen. Es scheint mir, als ob die Annotations eine größere wortkenntnis bei dem schüler voraussetzen, als er wirklich besitzt. So vermisse ich für 1, 14 *to unstring.* 2, 7 wird *clung to . . .* durch *holding fast to* erklärt; *clung* ist aber hier *preterite,* also *held fast.* 2, 9: "*to divest,* to get rid of" muß in "*to divest oneself of . . .*" verbessert werden. Zu 2, 12: *before I could reason myself into sufficient courage* ist nichts angegeben, während 2, 11 *fury* erläutert wird. Zu 20, 18: *the coop of the counter* mußte auf 17, 20 verwiesen werden, wo *counter* erklärt wird. 21, 6: "*to sweep,* comp. 17, 23". 17, 23 wird freilich *to sweep* erläutert, aber 21, 6 wird in *sweeps and swelters of the whirl* sweep und swelter als subst. gebraucht. Zu 21, 25 vermisse ich *funnel,* 22, 2 *ghastly.* 22, 17 '*to lie on the beam-ends:* the ship is lying on one side.' Wenn auch die bedeutung der wendung damit richtig angegeben ist, wird doch *beam-ends* damit nicht erklärt; es hätte hinzugefügt werden müssen: '*beams,* strong thick pieces of timber stretching across a ship from side to side to support the decks (*beam-ends* balkenköpfe).' Ebenso ist 22, 20 '*dead level,* a plane completely parallel with the surface of the water' unzureichend, da dadurch nicht erklärt wird, wie *dead* zu der bedeutung kommt: dafür etwa: '*dead,* senseless,

perfectly still, perfect or complete, *dead level*, a term applied to a flat country which offers facilities for railway or road making.' Ebenso ist 22, 23 '*the very bottom* . . ., the lowest bottom . . .' nur geeignet, die bedeutung von *very* zu einem rätsel zu machen. Zu 28, 15 habe ich *to estrange*, zu 28, 17 *to methodise*, zu 29, 11 *to stand along*, zu 29, 12 *incident* vermißt; zu 29, 17 die angabe der aussprache von *isolated*, 29, 21 von *horizon*; zu 29, 26 *to undergo a change*, zu 30, 1 *to heave the lead*, 30, 3 *spiral* (auch ausspr.) u. dgl. m. Danach scheint es mir zweifelhaft, daß der schüler ohne die benutzung des wörterbuchs zum verständnis des textes gelangen wird: bei der benutzung der einsprachigen ausgabe würde es sich von vornherein empfehlen, das besonders käufliche wörterbuch dazu zu erwerben. Im übrigen sind die anmerkungen, sowie die *Annotations* zweckentsprechend und das wörterbuch ausreichend.

Dortmund. C. Th. Lion.

---

6. Mohrbutter und Neumeister, *Französische und englische schullektüre.* Kiel und Leipzig, Lipsius & Tischer, 1913 ff.

3. *Nell and her Grandfather.* Told from Charles Dickens' *The Old Curiosity Shop.* Edited with notes and glossary by L. Bülte. 1913. VIII und 59 ss. Ausg. A. Anmerkungen (deutsch) 6 ss. Pr. M. 1,00. — Wörterbuch. Pr. M. 0,30.
5. *With the Guns at Waterloo.* Selections from the diary of the Waterloo Campaign by Cavalié Mercer, Captain in the Royal Horse-Artillery. Adapted for the use of schools by R. Neumeister. 1913. X und 66 ss. Ausg. A. Anmerkungen (deutsch) 44 ss. Pr. M. 1,20. — Wörterbuch. Pr. M. 0,40.
7. *Pearls of English Humour* by Various Authors. Edited with Notes and Glossary by A. Mohrbutter. 1913. VIII und 77 ss. Ausg. A. Anmerkungen (deutsch) 27 ss. Pr. M. 1,20. — Wörterbuch. Pr. M. 0,40.
11. *Tales of the Homeland.* Edited with Notes and Glossary by E. Glaser. 1914. III und 52 ss. Ausg. B. Notes (englisch) 18 ss. Pr. M. 1,20. — Wörterbuch. Pr. M. 0,30.

Die sammlung will der schule leichte, kurze, packende, auch humorvolle, dem standpunkt und dem empfinden der schüler entsprechende erzählungen zugänglich machen. Der druck und die äußere ausstattung der bändchen sind mustergültig. Um allen wünschen entgegenzukommen, erscheinen die einzelnen bände ohne anmerkungen, mit deutschen erklärungen und in einsprachigen ausgaben. Die einleitung sowohl wie die fremdsprachlichen anmerkungen sind von gebildeten ausländern übersetzt, so daß den schülern nur musterhaftes Englisch geboten wird.

Sämtliche bändchen für die mittelstufe sind mit wörterbüchern versehen, die auch für die einleitung und die anmerkungen berechnet sind. Wo ein mustergültiges bildermaterial sich beschaffen ließ, ist dies zur erhöhung des interesses und zur unterstützung der anschauung angefügt, selbst farbige bilder sind beigegeben.

Bd. 3. Als Dickens zuerst "Nell and her Grandfather" in monatlichen fortsetzungen erscheinen ließ, erhielt er zahlreiche zuschriften mit der bitte: "Please, don't let little Nell die." Das brave kind war ein liebling der leser

geworden und wird es bleiben, besonders wird ihre geschichte die jugendlichen gemüter aller nationen lebhaft interessieren.

Nach einer kurzen einleitung (s. VII und VIII), die das leben und die hauptwerke von Charles Dickens behandelt, bietet der herausgeber den text in elf kapiteln, deren erstes "The Old Curiosity Shop" den wohnort Nells und ihres großvaters beschreibt, deren letztes "Peace after storm" uns einen blick in das neu gefundene heim tun läßt, das ihnen der dorfschullehrer verschafft. Das titelbild ist die abbildung des gebäudes "The Old Curiosity Shop" aus dem 29. jahrgang von Reclams Universum. Text und anmerkungen sind sehr sorgfältig bearbeitet. Mir sind sehr wenig versehen aufgefallen. S. 59 z. 14 steht *oved* st. *loved*. Anm. 2, 33 steht: in *odd* corners, im text dagegen: in *old* corners; Anm. 14, 36 würde ich übersetzen: sie *machte* sich ernstlich daran, st.: sie *gab* sich ernstlich daran (she set herself); Anm. 16, 5 würde ich zu turnpike noch turnstile hinzufügen. Anm. s. 5 z. 7 v. o. lies 27, *13* st. 27, 12.

Nell besitzt alles, was ein kindliches gemüt begeistern kann, einen heiteren sinn, echte kindlichkeit, selbstlosigkeit und pflichtgefühl. Hinzukommen schilderungen aus der natur und dem täglichen leben, wie zb. das zusammensein mit der schaubudenbesitzerin, in einfacher, leicht verständlicher sprache. Alles dies läßt das bändchen als anfangslektüre für das siebente und achte schuljahr wohlgeeignet erscheinen.

Bd. 5. Der verfasser Cavalié Mercer (1783—1868) hat als hauptmann der reitenden feldartillerie unter den fahnen Wellingtons von dem augenblick an, wo sich die nachricht von Napoleons flucht von Elba in England verbreitete, begonnen, sein tagebuch zu schreiben [1]). In edler, einfacher sprache führt er uns mit seinen tapferen reitern von Colchester über den Kanal, durch Belgien nach dem schlachtfeld von Waterloo und zeichnet mit meisterhand lust und leid, das seiner truppe auf diesem zug begegnet. Den höhepunkt erreicht sein werk in der schilderung der schlacht von Waterloo, dessen blutiges drama er mit all seinen schrecken und in all seiner erhabenheit als sugenzeuge miterlebt hat.

Dem in verkürzter form abgedruckten text ist eine historische einleitung in englischer sprache voraufgeschickt (s. VII—X). Eingestreut sind folgende abbildungen: The Duke of Wellington, Napoleon (by Max Schiemann), Gebhard Leberecht von Blücher, Prince of Wahlstatt, Summoned to Waterloo (by Robert Hillingford), A French Cuirass found on the field of Waterloo, On the road from Waterloo to Paris (from the painting by Marcus Stone), The French attack on the Château of Hougoumont (by E. Crofts). Am schluß ist hinzugefügt eine 'Explanatory [2]) Sketch of the Waterloo Campaign'.

Vor dem anmerkungsheft ist eine aussprachebezeichnung vorgedruckt, wie sie von Dubislav und Boek in ihren lehrbüchern der englischen sprache angewandt ist. Die anmerkungen sind überaus reichhaltig.

Die lektüre ist des lebhaftesten interesses der schüler sicher.

Bd. 7 enthält humoristische lektüre, die auch in der schule nicht zu fehlen braucht. Es sind neben proben köstlichen humors von Dickens, Mark Twain und Thackeray auch solche einiger der besten jetzt lebenden dichter

---

[1]) Mercer's War-Diary of the Waterloo Campaign.

[2]) Lies Expl*a*natory st. Expl*e*natory.

wie F. Anstey (Guthrie), B. Pain, Fl. Montgomery und R. Kipling. Die perlen reihen sich in folgender weise aneinander: B Pain, *The Birthday Present* und *The Girl and the Gloves*, R. Kipling, *How the Rhinoceros got his skin*, Fl. Montgomery, *Humphrey buying a present for his father*, W. Thakeray, *An Invasion of France*, F. Anstey, *Caveat Emptor* und *A Bohemian Bag*, Mark Twain, *Curing a Cold; Mrs. McWilliams and the lightning* und *On the Rigi*, Ch. Dickens, *David Copperfield on his way to school; Caleb and his Daughter.*

Die einleitung (s. V—VIII) gibt die biographien der schriftsteller in englischer sprache. Text und anmerkungen (deutsch) sind sorgfältig bearbeitet. Aufgefallen sind mir folgende kleinigkeiten. Anm. s. 1 z. 11 v. o. steht frock coat ohne bindestrich, im text mit demselben; s. 2 z. 12 v. o. steht egg of *an* ostrich, im text egg of *the* ostrich; anm. s. 6 z. 17 v. o. steht Moussers, im text Mounseers; anm. 32, 34 ist zu cul de sac hinzuzufügen: impasse; anm. s. 12 z. 8 v. u. lies 38, 4 st. 38, 3; s. 13 z. 16 v. o. hätte zu dem Mc (Mac) in schottischen und irischen namen noch das irische O' (O'Neil O'Connel u. a.) hinzugefügt werden können. Anm. s. 16 z. 16 v. o. lies durch*näßt* st. durchnaß; anm. s. 20 z. 6 fehlt 22 vor were. Aussprachebezeichnungen wie in andern bändchen fehlen gänzlich. Ein verzeichnis der anmerkungen in alphabetischer ordnung ist s. 24—27 beigegeben.

Bd. 11 bietet etwas neues auf dem gebiete der englischen schulausgaben, nämlich abschnitte aus fünf helden- und ritterromanen nach Lewish Marsh· M. A. *Tales of the Homeland* (London 1912. Henry Frowde. Hodder and Stoughton). Der herausgeber betitelt sie: *Bevis the Strong*[1]), *The Adventures of Sir Beaumains*[2]), *Robin Hood and the Abbot*[3]), *Finn and the Beautiful Fawn*[4]), *The Enchanted Land*[5]).

In den fünf erzählungen werden der jugend stoffe geboten, die ihrer warmen liebe für sage und märchen, für abenteuer und heldentaten entgegenkommen. Auf dem boden des alten Englands, Schottlands und Irlands erwachsen, haben sie bis heute nichts von ihrer frischen natürlichkeit eingebüßt. Ich glaube, daß der herausgeber mit diesen erzählungen aus der englischen sagenwelt einen glücklichen griff getan hat. Es ist sicher, daß, je stärker das interesse am stoffe ist, der hier noch durch die beigegebenen illustrationen eine lebendige förderung erfährt, um so eindringlicher sich auch die sprachliche form dem jugendlichen geiste einprägen wird, zumal wenn sie von der schlichten, aller schwierigkeiten freien art ist wie hier. Für sprechübungen und nacherzählung in der klasse bietet die einfache handlung, der frische und ansprechende dialog ein reiches material.

Jeder erzählung ist eine kurze einleitung in englischer sprache voraufgeschickt. Auch die anmerkungen sind in der mir vorliegenden ausgabe in der fremdsprache abgefaßt. Aussprachebezeichnung und index fehlen.

---

[1]) Aus *Beuves de Hanstone.*

[2]) Aus *Morte d'Arthur* by Sir Thomas Malory.

[3]) Aus einer ballade *Robin Hood.*

[4]) Aus Macphersons *Fingal.*

[5]) Aus Lady Guests übersetzung des *Mabinogion.*

Notes s. 11 z. 13 v. o. lies 30, *4/5* st. 30, 4; Notes s. 16 z. 15 v. u. lies 14, *28* st. 14, 18; Ib. s. 17 z. 22 v. o. lies 44, *21* st. 44, 20.

Doberan i. Meckl. O. Glöde.

---

15 A. William Shakespeare, *Julius Caesar.* Edited with Notes and Glossary by F. Ost. XV und 81 ss. Anmerkungen 41 ss. 1914. Pr. M. 1,20. Mit 1 titelbild.

17 A. Readings from Macaulay's *History of England.* Edited with Notes and Glossary by Ph. Aronstein. Mit 1 titelbild. XII und 83 ss. Anmerkungen 37 ss. 1914. Pr. M. 1,30.

21. Sir J. R. Seeley, *Our Colonial Expansion.* Extracts from *The Expansion of England.* Edited with Notes and Glossary by H. Fr. Haastett. Ausgabe A. V + 75 s. 8°. Anmerkungen 54 ss. 1914. Pr. M. 1,40.

23 A. L. E. Tiddeman, *A Humble Heroine.* Edited with Notes by G. Budde. IV und 71 ss. Anmerkungen 26 ss. 1914. Pr. M. 1,30.

15. Shakespeares *Julius Caesar* ist ja stets eine beliebte schullektüre gewesen, und deshalb durfte das stück auch in dieser sammlung nicht fehlen. Die einleitung (s. IX—XV) bringt alles wissenswerte über Shakespeares leben und werke nach den besten quellen in fließendem Englisch, sowie eine historische einführung in das stück. Die anmerkungen, die auf den sorgfältig redigierten text folgen — es ist übrigens keine einzige zeile für die schulausgabe gestrichen —, sind nach A. Schmidts *Shakespeare Dictionary* und Onions' *Oxford Shakespeare Glossary* bearbeitet. Sie nehmen vor allen dingen auf die realien rücksicht, daneben aber auch auf die sprachlichen abweichungen von der modernen ausdrucksweise. Zur lektüre für die schüler der oberen klassen eignet sich das trauerspiel nicht allein des stoffes wegen, der aus dem unterricht in der geschichte und im Lateinischen geläufig ist, sondern vor allem wegen der sittlichen reinheit und hoheit seiner gedanken und seiner sprache. Der urtext des Julius Caesar ist ja frei von allen derbheiten und zweideutigkeiten, die sich sonst nicht selten bei Shakespeare finden.

Bei der prüfung des textes und der anmerkungen sind mir viele versehen aufgefallen, deren berichtigung einer neuen auflage zugute kommen mag. Viele zeilenzahlen in den anmerkungen passen nicht zu den entsprechenden im text; an andern stellen fehlen sie ganz, wie s. 5: 4, 8, s. 10: 12, 23, s. 11: 14, 29, s. 18: 28, 7, s. 24: 41, 34, s. 25: 44, 8 vor ope ua. Anm. 41, 28 steht *besides*, im text *beside*; Anm. 52, 6 steht *personal* griefs, im text *private* griefs.

17. Macaulays *History of England* ist seit langer zeit ein beliebter stoff für die englische lektüre in den oberen klassen unserer höheren schulen gewesen. Bis jetzt ist aber meistens ein einzelnes längeres stück für schulzwecke bearbeitet worden. Der herausgeber dieses bändchens geht anders zu werke. Macaulays großes werk ist keine geschichte im gewöhnlichen sinne. In fünf starken bänden behandelt es nur die geschichte von ungefähr sechzehn jahren. Es enthält eine reihe von szenen, skizzen, beschreibungen und essays, die ein ganzes für sich bilden. Um nun ein getreues bild von Macaulays kunst zu geben, hat der herausgeber charakteristische und anziehende stellen aus allen teilen des werkes gewählt und diese in folgenden kapiteln behandelt. I. Historical Scenes: 1. Landing of the Prince of Orange. 2. The Relief of Londonderry. 3. The Battle of La Hogue. II. Historical Portraits: 1. Charles the Second.

2. William of Orange. III. Historical Sketches: Unpopularity of the Puritans after the Restoration. 2. The Revolution. IV. Pictures of Life and Manners 1. The Importance of London in 1685. 2. Travelling in the seventeenth Century.

Die in englischer sprache geschriebene biographie Macaulays (S. V—VIII) schließt sich an seines neffen Sir George Otto Trevelyans meisterwerk an *Life and Letters of Lord Macaulay* (1876). Der text ist nach der ausgabe in der Tauchnitz Edition (10 vols) abgedruckt. Voran geht die einleitung (Introduction), in der Macaulay den plan seines werkes auseinandersetzt. Die anmerkungen (in deutscher sprache) dienen meist der historischen erklärung; doch sind auch sprachliche erläuterungen, wo es nötig schien, nicht ausgeschlossen.

Im text s. 5 z. 11 ist zu lesen: *the* Protestant st. *he* Protestant. — Ib. s. 6 z. 34: the Dutch and English *navies*, in der betr. Anm: the Dutch and English *armies*. Auch sonst müssen kleinere versehen, besonders wieder in den zeilenziffern der anmerkungen, verbessert werden.

21. Die Engländer, für die ihre kolonien eine lebensfrage sind, haben schon seit jahrhunderten den zusammenhang erkannt, der zwischen kolonisation und vermehrung der flotte besteht. Im hinblick auf den abfall der nordamerikanischen kolonien am ende des 18. jahrhunderts hat sich nun diese überzeugung seit jahrzehnten zu der frage zugespitzt: Werden die übrigen englischen kolonien, wenn sie einmal ihre kraft fühlen, es ebenso machen wie Amerika. und was hat England zu tun, um eine völlige abtrennung zu verhindern.

Diese frage hat Seeley in seinem buche *The Expansion of England* (1883) in eingehender und die öffentliche meinung tief erregender weise behandelt und seine hauptgedanken in dem seit 1900 schon in dritter auflage erschienenen büchlein *Our Colonial Expansion* zusammengefaßt.

Man findet nicht häufig eine so zeitgemäße und gleichzeitig so geschmack volle lektüre für schüler der oberen klassen. Sie müssen allerdings geschichtlich genügend vorgebildet sein, um auch der damit verbundenen besprechung der kolonialen verhältnisse der übrigen europäischen staaten mit verständnis folgen zu können.

In der einleitung s. IV f. gibt der herausgeber eine kurze biographie von Sir John Robert Seeley (geb. 1834), der 1895 als professor für neuere geschichte in Cambridge starb. Außer dem oben erwähnten werk hat er viele andere veröffentlicht, so über den Freiherrn von Stein (1878) und über Goethe (1893).

Die hier vorliegende ausgabe bringt den englischen text in zwölf kapiteln, von denen besonders II (What is Greater Britain?), VIII (A Trade Empire) und X (Culmination of England) wichtig sind. Die reichlich bemessenen anmerkungen sind meist geschichtlicher art.

23. Die rührende und zu gleicher zeit höchst spannende geschichte von Tiddeman schildert uns die erlebnisse eines vierzehnjährigen mädchens, der tochter einer armen, frommen Mutter, die die geringen einnahmen der familie durch den verkauf von blumen heben will. Eines tages wird das mädchen durch eine vorübergehende dame versehentlich umgestoßen und erhält als schmerzensgeld einen sovereign statt eines shilling, den die dame ihr zu geben

beabsichtigte. Sie verwendet das goldstück zum ankauf von stärkungsmitteln für ihre kranke mutter. Die kleine Polly Glover wird aber von gewissensbissen gequält und ruht nicht eher, als bis sie einen sovereign zusammengespart und das geld der dame zurückerstattet hat. Eine gesicherte lebensstellung ist der lohn ihrer ehrlichkeit.

Der text, der in dreizehn kapitel eingeteilt ist, ist mit wenigen änderungen der originalausgabe des werkes entnommen (W. & R. Chambers, Ltd. Edinburgh and London). Die arme, aber fromme und ehrenhafte vierzehnjährige Polly Glover ist in der tat "a humble heroine", die jungen mädchen ein vorbild sein kann. Deshalb eignet sich ihre in diesem bändchen erzählte jugendgeschichte ganz besonders als lektüre für dreizehn- bis fünfzehnjährige junge mädchen.

Doberan i. Meckl. O. Glöde.

---

7. Velhagen & Klasings *Sammlung französischer und englischer schulausgaben. English Authors.* Bielefeld und Leipzig.

a) Neue ausgaben.

137 B. Mandell Creighton, Late Lord Bishop of London, *Queen Elizabeth.* Mit einleitung und anmerkungen zum schulgebrauch herausgegeben von O. Hallbauer. 1913. Mit 2 abbildungen und 1 karte. VI + 113 ss. Anhang 68 ss. Wörterbuch 49 ss. Pr. M. 1,20. Wörterb. M. 0,30.

Mandell Creighton, geb. 1843 in Carlisle, lehrte nach vollendung seiner theologischen studien von 1866 an geschichte in Oxford und übernahm 1875 ein pfarramt. Nach erlangung höherer geistlicher würden — 1883 ernannte die universität Glasgow ihn zum dr. theol. — wurde er 1884 professor der kirchengeschichte in Cambridge, 1891 bischof von Peterborough und 1897 bischof von London. 1885 bereits hatte die universität Durham ihn durch die ernennung zum dr. jur. geehrt. Seine vorliebe für historische studien betätigte er als redakteur der *English Historical Review* von 1886 bis 1891, und außerdem schrieb er eine größere anzahl geschichtlicher und kirchengeschichtlicher werke, von denen besonders bekannt geworden sind *Primes of Roman Papacy History*, 1875, *The Tudors and the Reformation*, 1876, und *History of the during the Period of the Reformation*, 1882 bis 1887. Er starb 1901 in London.

Das werk, dem der vorliegende text entlehnt ist, erschien 1876 unter dem titel *The Age of Elizabeth* und hat bis 1909 18 auflagen erlebt. Eine darstellung der religiösen und politischen kämpfe in Frankreich, den Niederlanden und England, mit ausblicken auf die spanischen und deutschen verhältnisse, gruppiert das buch, das im wesentlichen auf Ranke fußt, in gedrängter form um die regierung der königin Elisabeth die geschichte der gleichzeitigen vorgänge auf dem festlande, um die verschiedenen einflüsse aufzudecken, die die politische und religiöse entwicklung Englands in dieser bedeutsamen periode bestimmt haben. Daneben widmet es dem wirtschaftlichen, sozialen und literarischen aufschwung des landes in dieser zeit eingehendere aufmerksamkeit und liefert so ein anschauliches gesamtbild von der epochemachenden *Queen Bess*. Die schaffung eines nationalstaates, die ausprägung eines nationalcharakters, die begründung der vormacht Englands im Handel und zur see, die einwurzelung des protestantischen glaubens im gefühlsleben des englischen volkes, die befruchtung des geistigen schaffens

durch die renaissance, alle diese hochbedeutsamen tatsachen, deren kenntnis das moderne England besser verstehen lehrt, werden in dem buche in lebendiger weise entwickelt und gewürdigt.

Die rücksicht auf den vorgeschriebenen umfang des buches hat den herausgeber genötigt, die schilderung der vorgänge in den außerenglischen ländern gänzlich auszuscheiden und im anhange, da, wo dies zum verständnis erforderlich erschien, den zusammenhang herzustellen. Das buch ist in bezug auf den inhalt hauptsächlich als lektüre für die obersten klassen zu empfehlen.

Im anhang ist der herausgeber bemüht gewesen, durch geschichtliche erläuterungen das verständnis der stark zusammengedrängten darstellung zu stützen.

Der text ist sorgfältig bearbeitet. Das wörterbuch entspricht allen anforderungen für die vorbereitung.

Doberan i. Meckl. O. Glöde.

---

138 B. Florence Montgomery, *Misunderstood*. Mit einleitung und anmerkungen zum schulgebrauch herausgegeben von K. Stolze. Mit 5 abbildungen. Berechtigte ausgabe. 1913. X + 138 ss. Anhang 42 ss. Preis M. 1,10.

Das vorliegende bändchen soll die doppelte aufgabe erfüllen, dem englischen sprachunterricht und der psychologisch-pädagogischen unterweisung zu dienen (vgl. Einl. IV f.). Der inhalt ist an sich so schlicht, und das buch ist in so leicht verständlicher sprache geschrieben, daß es sicher schon im 3. jahre des englischen unterrichts gelesen werden kann. Die vorgenommenen kürzungen sind derart, daß der zusammenhang nirgends vermißt werden wird.

Das leben eines reichen englischen gutsherrn, der zugleich parlamentsmitglied ist, sein besitz in haus, hof und feld, seine leute und pächter, seine gäste, das leben der kinder in der gebundenheit der schulstube und der freiheit des spieles, gelegentlich auch ein blick in das treiben der großstadt: das alles zeigt uns englische verhältnisse in mannigfachster beleuchtung und lehrt land und leute kennen.

Aber der wert des buches in anderer richtung besteht auch in der treuen lebenswahren schilderung des kindeslebens nach seiner inneren, geistigen seite. Daher kann die lektüre eltern und erziehern wertvolle belehrung bieten, für die es nach der ausgesprochenen absicht der verfasserin in erster linie bestimmt ist.

Von der verfasserin des *Misunderstood*, ihres ersten 1869 erschienenen buches, ist wenig bekannt, obgleich in der Tauchnitz Edition bis 1903 allein schon 14 bände romane erschienen sind. Das ist aber auch der wunsch der schriftstellerin, wie aus einem schreiben an den herausgeber hervorgeht: "I am afraid I can give you no 'story of my life'. I have been asked to do so before, but am not able to comply with the request. Nor have I ever consented to be, what is called in these days 'interviewed'. I dislike publicity of all kinds."

Miß Florence Montgomery ist die tochter des Baronet Sir Alexander Montgomery. 1847 geboren, begann sie schon im alter von 24 jahren sich schriftstellerisch zu betätigen und hat seitdem in zahlreichen zeitschriften kürzere und längere novellen veröffentlicht. Schon vor dieser zeit war sie ge-

wöhnt, als ältere schwester in einer großen familie sich der jüngeren geschwister anzunehmen und ihnen geschichten zu erzählen. Kinder waren und sind ihr — sie lebt in London — bis in ihr alter die liebsten gesellschafter geblieben und vergelten ihr die liebe mit großer anhänglichkeit. So ist der tiefe wahrheitsgehalt in ihren schriften, was die kindergestalten angeht, durchaus begreiflich, wenn sie auch erklärt: No child, or child's character in any of my books, is a real child or taken from life.

Der text in 16 kapiteln folgt der 1907 bei Macmillan and Co., London, erschienenen ausgabe bis auf einige verbesserte druckfehler. Die abbildungen stellen dar ein Dog-cart (s. 2), The Houses of Parliament (s. 5), a West End Club-house (s. 93), ein Hansom (s. 95) und ein Fly (s. 97).

Auch die anmerkungen legen gewicht darauf, den schülern die kenntnis von realien zu vermitteln, so die erklärungen von *dog-cart*, *Sir Everard Duncombe M. P.*, *Knickerbockers*, *library*, *gong*, *butler*, *prayer-book*, *cricket*, *jasper sea*, *Peep of Day*, *Harvest Home* und vielen anderen. Ein verzeichnis der eigennamen und sachlichen anmerkungen (s. 41 u. 42) wird manchem lehrer für die vorbereitung willkommen sein.

Doberan i. Meckl. O. Glöde.

---

139 B. Selections from the Works of Thomas Babington Macaulay. Mit einleitung und anmerkungen zum schulgebrauch herausgegeben von B. Herlet. Mit einer abbildung, einer karte und einem plane von London. 1914. XIII + 148 ss. Mit anhang 81 ss. 8°. Pr. M. 1,40. Wörterbuch 32 ss. 8°. Pr. M. 0,30.

In der einleitung (s. I—IX) bringt der herausgeber eine ziemlich eingehende biographie Macaulays nach der trefflichen biographie von dem sohne von Macaulays schwester Hannah Sir George Otto Trevelyan, der 1877 *The Life and Letters of Lord Macaulay* herausgab.

Eine auswahl aus Macaulays werken mußte ihn von allen seiten zeigen, die nötig sind, um dem leser ein bild von seiner literarischen eigenart zu geben, als historiker, redner und dichter. Die für die wahl eines abschnittes entscheidende eigenschaft war dabei das für Macaulay charakteristische. Der herausgeber hält es sogar für notwendig, eine eigenheit deutlich hervortreten zu lassen, die als ein ernstlicherer mangel bezeichnet werden muß als der so hartnäckig beanstandete whiggistische standpunkt: es ist dies die neigung, wie ein plädierender advokat die fülle des beweismaterials zu sehr von einem gesichtswinkel aus zu beleuchten und der anderen seite zu wenig gerechtigkeit widerfahren zu lassen. Teilweise um diese eigenschaft zu zeigen, sind die ausführungen über Bacons philosophie aufgenommen worden, die von Kuno Fischer in seinem buche über Bacon (1856) so energisch ablehnend kritisiert worden sind. Dieser ausschnitt aus dem Essay über Bacon wird auch die ungewöhnliche belesenheit Macaulays einigermaßen erkennen lassen. Seine vertrautheit mit den alten, die da besonders klar hervortritt, hatte tatsächlich kaum ihresgleichen. Nicht weniger nahe standen ihm die französische, italienische, spanische und deutsche literatur. Dem Deutschen hatte er sich besonders während der langen rückreise von Indien gewidmet. Die fremden sprachen erlernte Macaulay meist nicht grammatikmäßig, sondern er pflegte sich hineinzulesen, indem er mit der bibelübersetzung, deren inhalt ihm wohl

vertraut war, begann. Für die zeitgenössische literatur seines eignen volkes hatte er im ganzen weniger interesse als für die alten und ausländer.

Die auswahl aus Macaulays werken ist sehr geschickt getroffen, sie läßt die vielseitigkeit des mannes deutlich erkennen. Kap. I behandelt *The Public Conduct of Milton* (From the Essay on Milton, 1825). Es folgen kap. II. *Roundheads and Cavaliers* (From the Essay on Milton, 1825), III. *Bacon's Philosophy* (From the Essay on Lord Bacon, 1837), IV. *The Black Hole of Calcutta* (From the Essay on Lord Clive, 1840), V. *Horatius* (A Lay made about the Year of the City CCCLX (From Lays of Ancient Rome, 1848), VI. *Causes of the State of Ireland* (From a speech delivered in the House of Commons on the 19th of February, 1844), VII. *London in 1685* (From the Third Chapter of the History of England, 1849) und VIII. *The Battle of the Boyne* (From the XVIth Chapter of the History, 1855).

Die anmerkungen im anhang und das umfangreiche wörterbuch bieten alles, was die schüler zur vorbereitung für den unterricht nötig haben.

Doberan i. Meckl. O. Glöde.

140B. Henry David Thoreau, *Walden, or Life in the Woods.* Mit anmerkungen zum schulgebrauch herausgegeben von F. Reuß. 1914. XII + 106 ss. Mit anhang 24 ss. Pr. M. 0,90.

Der einfluß Thoreaus blieb lange auf Nordamerika beschränkt, ist aber dort nachhaltig gewesen. In den letzten jahrzehnten nahm er auch in England mehr und mehr zu. Auch für die deutsche jugend dürfte dieser naturforscher, naturbeschreiber und dichter bedeutung gewinnen, der so beredt die goldene lehre verkündigt: sei bescheiden in deinen ansprüchen auf äußere güter und verstehe, mit wenigem auszukommen und durch und in einfachheit glücklich zu werden! Thoreau, der scharfe beobachter und feinfühlige schilderer der natur, ist ein vorzüglicher erzieher. Er vermag in den jungen gemütern die lust zur stillen, stetigen arbeit am eigenen innern zu erwecken. Er ist weiter ein erzieher vermöge seines lebhaften naturempfindens, seiner poetischen eigenart, seines wahrhaftigen lebenswandels voll treue gegen sich selbst, vermöge seiner ehrfurcht gegenüber dem leben und vermöge seiner prächtigen schreibweise.

Sein stil ist flüssig, sein sprachschatz überaus reichhaltig; sein Englisch ist schön, klar und idiomatisch. Seine amerikanismen verstärken nur den eindruck der bodenständigkeit, den hauch von heimat, der aus seinen seiten aufsteigt.

Die moralistisch und philosophisch gefärbten stellen in *Walden* mußten vielfach gestrichen werden. Auch seine oft recht treffende satire mußte hier gleichfalls, weil in meist anfechtbarem zusammenhang stehend, größtenteils ausgeschieden werden. Aber von seiner laune konnte manches bezeichnende gewahrt bleiben.

In der hier vorliegenden bearbeitung ist alles ausgemerzt, was den genuß beeinträchtigen kann; aber geblieben ist alles, was poetisch wertvoll und menschlich bedeutend ist. Die einheit wurde nirgends zerrissen.

Die lebensbeschreibung Henry David Thoreaus, die der herausgeber s. VIII—XII der einleitung bringt, zeigt uns den seltsamen, manchem durchschnittsmenschen vielleicht unverständlichen werdegang des schriftstellers. Thoreau ist im jahre 1817 zu Concord in Massachusetts geboren. Er genoß

eine sorgfältige erziehung. Seine frühesten lehrer waren seine ältere schwester und — die freie natur, die er schon als knabe, mit vogelflinte und angelrute bewaffnet, durchstreifte. Mit 16 jahren bezog er die Harvarduniversität zu Cambridge, wo er auf Emersons empfehlung hin ein stipendium erhielt. Nur mit widerstreben unterzog er sich den prüfungen und der promotion. Hernach wurde er lehrer. Da er aber den stock nicht gebrauchen wollte und auch sonst in prinzipiellen gegensatz zur schulleitung geriet, sagte er der schule valet und wurde gleich seinem vater bleistiftfabrikant. Es glückte ihm, eine gewinnversprechende erfindung zu machen. Aber bald gab er alles auf und zog sich an einen kleinen see in den wäldern südlich von Concord zurück. Dort erbaute er mit eigener hand ein blockhaus und forschte, las, beobachtete und schrieb dort mit lust, jenes vergnügen genießend, welches der empfindet, der die primitiven erfahrungen der menschheit neu an sich und durch sich macht. Zwei jahre (1845—47) lebte er so als klausner. Spötter und verächter fand er natürlich genug. Doch focht ihn derlei nicht allzusehr an. Er tat in muße sein werk, er schrieb *Walden*. Er konnte getrost sein, denn er hatte die genugtuung, daß einer ihn verstand: Ralph Waldo Emerson (1803—1882). In Concord, wohin sich Emerson zurückgezogen hatte und wo nach den jahren des waldlebens auch Thoreau, für zeitungen schreibend, ständig lebte, hielten diese beiden männer getreue geistesgenossenschaft. Ihr gedankenaustausch wurde bis zu Thoreaus tode im jahre 1862 fortgesetzt. Zwanzig jahre später fand Emerson seine letzte ruhestätte neben dem grabe Thoreaus. *Walden* erschien im jahre 1854, nachdem zuerst, 1849, *A Week on the Concord and Merrimack Rivers* totgeschwiegen worden war. Die andern werke Thoreaus sind posthum und zwar zum teil von seiner schwester Sophia (mit W. E. Channing) herausgegeben worden, wie 1864 *The Maine Woods* und ein jahr später *Cape Cod*, sowie 1866 *A Yankee in Canada*. Emerson brachte 1865 Thoreaus *Letters* teilweise ans licht. In den achtziger jahren wurden durch H. G. O. Blake *Early Spring in Massachusetts*, sowie *Summer, Winter*, *Autumn* veröffentlicht.

Die hier veröffentlichten stücke aus *Walden, or Life in the Woods* können hinsichtlich des kolorits mit ehren neben Longfellows *Hiawatha* und *Evangeline* bestehen. Thoreaus waldschilderungen atmen einen eigentümlichen liebreiz. Die beschreibung des waldsees läßt Walter Scotts verherrlichung der schottischen seen hinter sich und ist an stimmung und schmelz derjenigen ebenbürtig, welche Adalbert Stifter im »Hochwald« vom Blöckensteinsee im böhmerwald entworfen hat. Unter den neueren dichtern übertrifft nur der junge Schwede Bengt Berg, der gleich Thoreau ein jäger, fischer und waldläufer ist, unseren dichter mit seiner großartigen beschreibung des lappländischen Stora Lulevatten in seinem *Sjöfallsboken*.

Der für die vorbereitung notwendige anhang macht besonders auf die amerikanismen aufmerksam, wie I came out *on to* the *railroad* (für railway), *none* of its freshness (statt nothing), *perchance* statt perhaps, I trust (ich glaube), the fox bursts forth *on to* the open level, they settle *on* to the lakes. Für den letzten ausdruck ist zu vergleichen Carnegie *(Road to Business Success):* Try it *on* early! Sehr richtig ist auch in der anm. zu 69, 6: I went a-graping (ich ging in die trauben) zusammen mit to go a-shopping, a-fishing, a-hunting, a-chestnutting, a-berrying, a-baying ua. das *a* als *at* nicht als on (an) erklärt.

Die konstruktion ist auch heute noch sehr beliebt, vgl. Percy Shaw in seiner trauerode auf die opfer der Titanic-katastrophe (*The heroes of the Titania* im New York American, April, 21, 1912).

> "Above her, the stars were a-glimmer
> While the boats were hoisted wide;
> Below her white ice was a-shimmer
> As the ropes swung o'er side."

Auch he *conducted* like a man statt he *conducted himself* ist ein häufig vorkommender Amerikanismus.

Den schluß des anhangs (s. 23 u. 24) bildet ein register zu den eigennamen in den anmerkungen, leider fehlt ein solches zu den sacherklärungen.

Doberan i. Meckl. O. Glöde.

---

141 B. Mark Twain, *The Adventures of Tom Sawyer.* Mit anmerkungen zum schulgebrauch herausgegeben von H. Perschmann. Mit einem bilde des verfassers. 1914. X + 124 ss. 8°. Mit anhang 28 ss. 8°. Preis M. 1,—. Wörterbuch 52 ss. Preis M. 0,30.

Bei der abfassung der biographie von Samuel Langhorne Clemens (1835—1910), des unter dem namen Mark Twain in der ganzen welt bekannten amerikanischen humoristen, ist in erster linie benutzt worden: *Mark Twain* by Archibald Henderson (London, Duckworth & Co., 1911). Das hier mitgeteilte (einl. V—X) gibt den schülern ein klares bild von dem lebensgang des berühmten schriftstellers. Um die literarische bedeutung Mark Twains zu würdigen, ist es nötig, darauf hinzuweisen, daß er schon im jahre 1872 einen ehrenvollen empfang bei seinem besuch in London erhielt, wogegen die akademisch gebildeten kreise seiner heimat mit ihrer anerkennung des naturwüchsigen dichters noch sehr zurückhaltend waren. Es ist nicht zu leugnen, daß Mark Twain in England im allgemeinen neben Dickens und W. Skott gestellt wird. Tennysons hohe meinung von ihm ist bekannt. Da nun sein gesunder und liebenswürdiger humor auch in Deutschland eine sehr ansehnliche zahl von verehrern gefunden hat, so ist es wohl angebracht, die schriften Mark Twains mehr als bisher zur schullektüre zu benutzen.

Insbesondere sind immer die abenteuer Tom Sawyers als eine zweckmäßige und fruchtbare lektüre für die tertia und sekunda der höberen knabenschulen angesehen, und auch in der I. und II. klasse des lyzeums wird die lektüre dieses buches anregung und nutzen für geist und gemüt der schülerinnen bringen. Toms jugendstreiche sind so drollig, daß man beim lesen unwillkürlich an Wilhelm Buschs werke denken muß. Allerdings muß der lehrer mit taktvollem verständnis alles kenntlich machen, was in der sprache Mark Twains nicht als gebildete englische umgangssprache zu betrachten ist. Deshalb sind in der vorliegenden bearbeitung die anmerkungen, die sonst nur wenig sachliche schwierigkeiten zu lösen haben, besonders nach der formellen seite hin in reichem maße gegeben worden.

Auf die eigentümlichkeiten der niedrigen volkssprache bei Mark Twain ist im anhange von fall zu fall hingewiesen worden. Dies ist allerdings auch zweckmäßiger, als sie alle zusammenzustellen, weil der schüler, wenn er zu viel abweichendes auf einmal zu merken hat, es eher verwechselt oder wieder

vergißt. Hat er aber erst eine anzahl solcher fälle beobachtet, so leitet er sich die regel ohne mühe selbst ab.

Es ist selbstverständlich, daß das original wesentlich verkürzt ist. In bezug auf die ausgelassenen stellen ist der herausgeber von dem richtigen gedanken geleitet worden, daß lieber die weitläufigen schilderungen von den amerikanischen sonntagsschulen fehlen dürften, als die eigentliche haupthandlung, wodurch die knaben Tom und Huckleberry in den besitz eines großen schatzes gelangen. Auf keinen fall durften die nächtliche szene auf dem kirchhof und die abenteuer Toms und Beckys in der höhle fortgelassen werden, wodurch die handlung gewissermaßen einem dramatischen höhepunkte zustrebt. Bei allen streichen Toms ist vor allen dingen im auge zu behalten, daß er niemals niedrig und unedel handelt, sondern stets die gesinnung eines kleinen gentleman an den tag legt. Natürlich sind seine streiche in Mark Twainscher weise stark übertrieben und nur im wilden westen Amerikas denkbar.

Auf jeden fall wird der hier gebotene auszug die schüler und schülerinnen unserer höheren lehranstalten lebhaft interessieren. Der anmutige stil und die auf feiner beobachtungsgabe beruhende darstellungsweise werden auch Mark Twain einen dauernden platz unter den englisch schreibenden schulklassikern sichern.

Doberan i. Meckl. O. Glöde.

---

142 B. J. Edward Parrott M. A., L. L. D., *Briton Overseas.* In gekürzter fassung und mit anmerkungen zum schulgebrauch herausgegeben von A. Sturmfels. Mit 7 karten und 10 bildern. Alleinberechtigte ausgabe. 1914. IV + 152 ss. 8°. Anhang 56 ss. 8°. Pr. M. 1,40. Wörterbuch 53 ss. Pr. M. 0,30.

Das vorliegende bändchen enthält den größten und zugleich wertvollsten teil des englischen originals, das vor zwei jahren veröffentlicht wurde und dem prinzen Eduard von Wales gewidmet ist. Der geist und die absicht des reich und vornehm ausgestatteten und illustrierten buches treten am deutlichsten in folgender stolzen widmung zutage:

"Designed for the Instruction and Inspiration of the Children of the British Empire This Brief Survey of our Glorious Heritage, won upon the Seas and maintained upon the Seas, is dedicated by special and gracious permission to His Royal Highness Prince Edward of Wales."

Da die im original (Book I: The Story of the Empire, Book II: Round the Empire) vorliegende trennung in einen historischen und geographischen teil bei der behandlung in der schule wenig geeignet war, hat der herausgeber die auswahl und anordnung der kapitel behufs enger verbindung der landeskunde und geschichte einer kolonie selbständig getroffen, nicht nur in der absicht, unnötige wiederholungen zu vermeiden und den text zu kürzen, sondern besonders auch, um die klarheit und übersichtlichkeit der darstellung zu fördern.

Die auswahl und der charakter der anmerkungen sind durch die rücksicht auf die klassen bestimmt, für die der text seinem ganzen wesen nach in erster linie in betracht kommt, nämlich die sekunden der oberrealschulen und realgymnasien. Für den englischen unterricht der gymnasien kann das bändchen als anfangslektüre gewählt werden, da es einerseits keine sprachlichen schwierig-

keiten bietet, andererseits rasch einen einblick in die bedeutung des englischen nationalstolzes gibt.

Wohlberechtigt ist der wunsch des herausgebers, daß dieser englische nationalstolz, das britische, auf die geschichte und wirtschaftliche sowie politische bedeutung und größe des Greater Britain sich gründende selbstbewußtsein seine gute wirkung auf die deutsche jugend nicht verfehlen möge, die dereinst den geistigen, überseeischen und politischen wettbewerb mit der englischen nation ebenbürtig bestehen soll.

Der reiche stoff gliedert sich in folgende abschnitte: A. The Empire of the West. B. The Empire of the East. C. Our African Empire. D. The Empire of the South.

Das verständnis wird sehr gefördert durch die zahlreichen abbildungen und karten. Wir finden als titelbild das Georgs-, Andreas- und Patrick-kreuz von England, Schottland und Irland, sowie den Union Jack. Es folgen: s. 23: The Taking of Quebec by Wolfe, s. 31: Canadian Pacific Train, s. 41: The Niagara Falls in Winter, s. 61: General View of the Rock of Gibraltar, s. 83: The Taj-Mahal at Agra, s. 85: The Great Durbar at Delhi: George V, King of England, is proclaimed Kaisar-i-Hind, s. 89: The Khyber Pass, s. 91: Benares on the Ganges, s. 109: Table Mountain near Cape Town.

Die anmerkungen sind reichlich bemessen, ein index dazu mit der aussprache der eigennamen erleichtert ihre benutzung.

Der text ist sehr sorgfältig bearbeitet, auch der anhang weist bei genauester prüfung wenig versehen auf. Anm. s. 12 z. 8 v. o. lies Madel*a*ine st. Madel*e*ine; s. 17 z. 13 v. u. lies *32f.)* st. 32); s. 18 z. 14 v. o. lies *11f.)* st. 11); anm. zu 60, 11 ist *Good-bye* erklärt als *God be with you*; weshalb nicht als umstellung von by God (adieu) mit der bekannten entstellung, um den namen gottes nicht zu mißbrauchen (o du meine güte! parbleu ua.); s. 24 z. 13 v. o. lies *27f.)* st. 27; s. 28 z. 10 v. u. lies Mutin*y* st. Mutin*g*; S. 29 z. 11 v. o. lies *1f.)* st. 2); s. 30 z. 14 v. u. lies *6f.)* statt 6; s. 32 z. 10 v. o. ist *s. 95 z. 4* überflüssig, desgleichen s. 34 z. 1 ist *s. 102 z. 27* überflüssig; s. 34 z. 16 v. o. lies *15f.)* st. 16); s. 34 z. 20 v. o. ist hinzuzufügen: *vgl. 142, 9f.*; s. 36 z. 13 v. u. lies *16f.)* st. 17). Ebenso ist an andern stellen die zeile, die den artikel enthält, nicht mitgerechnet, so s. 41 z 7 u. 8 v. u.

Doberan i. Meckl. O. Glöde.

---

143 B. Dinah Maria Craik, *John Halifax, Gentleman.* Für den schulgebrauch herausgegeben von A. Vogt. 1914. V + 105 ss. 8°. Anhang 22 ss. 8°. Pr. M. 0,90. Wörterbuch 46 ss. 8°. Pr. M. 0,30.

Die verfasserin von *John Halifax, Gentleman*, Dinah Maria Craik, geb. Mulock, wurde am 20. April 1826 in Stoke-upon-Trent in Staffordshire, einer der nordwestlichsten binnengrafschaften Englands, geboren. Schon früh zeigte sie literarische begabung und stellte ihr erzählertalent in den dienst der jugend. Von ihren jugendgeschichten ist *Cola Monti* die bekannteste, von ihren märchen *Alice Learmont* am meisten gelesen. Sie hatte schon mehrere romane veröffentlicht (*The Ogilvies, Olive, The Head of the Family, Agatha's Husband*), als im jahre 1856 ihr hauptwerk erschien, das sie mit einem male berühmt machte: *John Halifax, Gentleman.* Bezeichnend für den erfolg dieses buches ist, daß ihre weiteren romane und novellen von da an mit dem zusatz

erschienen: *by the author of John Halifax*. Im jahre 1864 heiratete sie Mr. George Lillie Craik, einen teilhaber der bekannten Londoner verlagsfirma Macmillan & Co. und lebte lange in glücklicher ehe in ihrem landhause in Shortlands (Kent). Sie genoß in der umgebung ihres wohnorts allgemeine achtung und verehrung wegen ihrer regen anteilnahme an allem, was den landbezirk anging, in dem sie lebte. Sie starb 1887.

Mrs. Craik gehört zu den erfolgreichsten romanschriftstellerinnen des zeitalters der königin Victoria. Die bedeutung und die nachhaltige wirkung ihres besten romans, des *John Halifax*, hebt sie weit aus der zahl der weiblichen autoren ihrer zeit heraus und stellt sie an die seite von George Eliot. Sie war sehr schaffensfreudig, die zahl ihrer bücher beträgt 52.

Ein hoher idealismus durchzieht alle ihre schriften, ein einfacher christlicher sinn und eine herzliche freude an den reizen der heimatlichen landschaft. Einfach, wie die dargestellten menschen, ist auch die sprache ihrer werke.

John Halifax ist ein erziehungsroman. Er schildert uns, wie ernstes streben und ehrliches, aufrichtiges wesen den helden aus dürftigsten verhältnissen zunächst zu einer bescheidenen, aber sicheren stellung führen, und wie er weiter aus eigener kraft ein unabhängiger und reicher mann und vor allem ein *gentleman* auch in den augen der mitwelt wird, obwohl er es durch den adel seiner gesinnung und seiner ganzen persönlichkeit nach schon stets, auch unter den kläglichsten äußeren umständen gewesen war.

Der hauptwert des buches ruht in der getreuen darstellung des englischen familienlebens, dessen sittliche ideale klargelegt werden. Der historische hintergrund, Englands kämpfe mit Napoleon, wird zwar nur angedeutet, aber die nöte der zeit werden packend geschildert.

Von dem umfangreichen roman ist hier nur ein kleiner teil für die schullektüre ausgewählt, nämlich die jugendgeschichte des helden. Aber gerade dieser teil wird für die jugendlichen leser besonders anziehend sein, da hier die freundschaft zwischen den beiden knaben, dem zarten, kränklichen gerbersohn Phineas Fletcher und John Halifax im mittelpunkte der handlung steht. Da *John Halifax* einem jeden gebildeten Engländer bekannt ist, so wird man die vorliegende, mit anmerkungen ausgestattete schulausgabe des buches als eine willkommene ergänzung des bestandes englischer schullektüre für das zweite oder dritte jahr des englischen unterrichts ansehen können. Zugrunde liegt der ausgabe der text der Tauchnitz Edition.

Bei genauer prüfung des sorgfältig bearbeiteten textes und der anmerkungen sind mir folgende versehen aufgefallen, die einer neuen auflage zugute kommen mögen. Text s. 52 ist die seitenzahl 5 am rande vergessen. Anm. s. 2 z. 13 steht High-Street, im text 1, 25 ohne bindestrich. Anm. s. 4 z. 11 v. u. lies *19f.)* statt 19); anm. s. 9 z. 22 v. o. lies *23f.)* st. 24f.); ib. z. 2 v. u. lies *20)* st. 21); anm. s. 10 z. 3 v. o. lies *29f.)* st. 30f.). Anm. zu 35, 3 konnte hinzugefügt werden, daß die englische infanterie wegen der roten waffenröcke in Frankreich den spitznamen »écrevisses« führte.

Doberan i. Meckl. O. Glöde.

144 B. Amy Grey, *Little Boy Georgie*. Mit anmerkungen zum schulgebrauch herausgegeben von Friederike Hildebrandt. 1915. IV + 67 ss. Anhang 10 ss. Pr. M. 0,60. Wörterbuch 27 ss. Pr. M. 0,20.

Die hier abgedruckte kleine erzählung ist sowohl durch ihre form als auch durch ihren inhalt schon für die lektüre des zweiten jahres des englischen unterrichts geeignet. Die kürzungen, die nötig waren, um die geschichte so zu gestalten, daß sie im laufe eines halbjahres beendet werden kann, sind auf auslassung einiger episoden und auf streichung einzelner stellen, besonders solcher, die dialektische schwierigkeiten boten, beschränkt worden. Doch ist der zusammenhang der in zwölf kapitel gegliederten erzählung dadurch nicht unterbrochen. — Dem text ist die bei Wells Gardner, Darton and Co., Ltd. London 1911, erschienene ausgabe zugrunde gelegt.

Im mittelpunkt der erzählung steht der kleine Georg, das verwöhnte kind reicher eltern. Da er von zarter gesundheit ist, wird er aufs land geschickt und verlebt einige monate bei einer weltabgeschiedenen familie am meeresstrand. Hier empfängt er eindrücke, die für sein ganzes leben von bedeutung sind. Die verfasserin hat sich nicht damit begnügt, die entwicklung des kindes zu zeigen; sie charakterisiert auch die menschen, die die umgebung des kleinen jungen bilden. Sie weiß ernst und rührend zu schildern, findet aber auch für feinen humor die rechten töne.

Amy Grey ist das pseudonym der verfasserin, die mit ihrem erstlingswerke *Little Boy Georgie* einen außerordentlichen erfolg erzielte. Sie wünscht ihren wirklichen namen noch nicht zu nennen. Es war dem herausgeber deshalb auch nicht möglich, einzelheiten über ihr leben zu geben.

Text und anmerkungen des bändchens sind sehr sorgfältig bearbeitet, desgleichen das wörterbuch, das fast bei jedem wort die aussprachebezeichnung und das tonzeichen angibt. Aufgefallen ist mir nur anhang s. 8 z. 18 v. o. *17*) st. 17 *f.*); anhang s. 10 z. 2 v. o. lies IV st. III.

Bei der verhältnismäßigen kürze des textes sind ziemlich viele ausdrücke der volks- und kindersprache beibehalten, die allerdings im anhang alle in musterhaftes Englisch übersetzt werden, vgl. anm. zu 25, 29. 26, 7. 27, 4. 28, 3. 28, 24 f. 37, 28 f. 38, 5, 10—12, 15 und viele andere stellen.

Anm. 19, 23: the Sleeping Beauty (Dornröschen) hätte der französische ausdruck hinzugefügt werden können: La Belle au bois dormant.

Im übrigen aber ist die lektüre des bändchens angelegentlichst für das jugendliche alter zu empfehlen.

Doberan i. Meckl. O. Glöde.

---

145 B. Edith Howes, *The Sun's Babies*. Mit anmerkungen zum schulgebrauch herausgegeben von oberlehrerin J. Kaysel. 1915. V + 94 ss. Mit anhang 18 ss. Pr. M. 0,90. Wörterbuch 31 ss. Pr. M. 0,20.

Miss Edith Howes wurde in London geboren. Als sie fünf jahre alt war, verließ ihre familie England und siedelte nach Neuseeland über. In Kaiapoi, das in Canterbury auf der südinsel Neuseelands gelegen ist, wuchs sie auf und trat hier schon mit vierzehn jahren in den schuldienst. Sie unterbrach ihre tätigkeit, um sich für ihren beruf weiter auszubilden. Nach erfolg-

reichem besuch eines College in Christchurch auf Neuseeland wurde sie wieder lehrerin und erteilte aus einer reichen anschauung heraus den naturgeschichtlichen unterricht.

Miss Edith Howes hat es verstanden, sich in ihrer australischen heimat eine angesehene stellung zu verschaffen; durch ihre schriften, die hauptsächlich naturgeschichtliche und pädagogische fragen behandeln, ist ihr name auch in weiteren kreisen bekannt geworden. Nachdem die schriftstellerin in ihrer literarischen laufbahn zunächst jahrelang enttäuschungen erlebt hatte, übernahmen im jahre 1910 Messrs. Cassell & Co. die veröffentlichung von *The Sun's Babies*. Es fand freundliche aufnahme. Ihm folgte *Fairy Rings*, in dem die verfasserin sich als gewandte märchenerzählerin erweist.

The Sun's Babies enthält eine reihe kurzer geschichten — abgedruckt sind hier 48 teils in poetischer, teils in prosaischer form —, die ein eigenartiges gepräge tragen: naturgeschichtliche erscheinungen und vorgänge werden in das reich der dichtung gerückt. Sonne und mond, wolken und wind, tiere und pflanzen werden sprechend eingeführt, und menschliches fühlen und denken wird auf sie übertragen wie in der fabel; feen und elfen erscheinen wie im märchen. Aber die dichtung ist nur form; unter dem poetischen gewande zeigt sich ein getreues abbild des wirklichen lebens, so wie es sich in der natur abspielt. Miss Edith Howes hat ein warmes verstehen für kinderherzen; sie weiß die aufmerksamkeit und teilnahme der kleinen zu gewinnen. Kleine gedichte sind hier und da eingestreut.

Wenn *The Sun's Babies* auch in erster linie für die kleinen geschrieben ist, so kann es auch größeren kindern noch zur freude und anregung dienen. Die vorliegende schulausgabe wird mit genuß von kindern gelesen werden, die im zweiten jahre des englischen unterrichts stehen. Die hübschen, sprachlich leichten geschichten machen das buch für lektüre und sprechübungen gleich geeignet. Es bringt fast ohne textkürzungen 48 von den 84 geschichten und gedichten des englischen originals. Dem text ist die bei Mssrs. Cassell & Company, ltd., in London 1910 erschienene ausgabe zugrunde gelegt.

Text und anmerkungen sind überaus sorgfältig bearbeitet; die letzteren bringen vollkommen ausreichende wort- und sacherklärungen. Im text ist mir nur aufgefallen s. 90 z. 19: *he* Winter Fairy st. *The* Winter Fairy. Anm. s. 3 z. 16 v. u. ist zu lesen: *eines Adverbs* st. *anderer Adverbien*. Anm. s. 5 z. 5 v. u. muß das = zeichen fehlen. — Anm. s. 7 z. 6 v. o. lies z. *18* st. 8. — Anm. s. 7 z. 21 v. o. lies *8 f.* st. 8. — Anm. 23, 22 *lives* ist verfehlt; *lives* ist hier verbum, nicht pl. von life. — Anm. 31, 10 lies: *dieser sein großer mund* st. diesen seinen großen Mund. — Anm. 56, 29 steht acorn-ring, im text ohne bindestrich. — Anm. 72, 16 f. ist das t in »nicht« verdruckt. Eine anmerkung vermisse ich zu *Big Rooster* (s. 73 z. 12), ebenso die übersetzung von *burrowing* im wörterbuch. Die aussprachebezeichnung fehlt hinter caterpillar, limy und tiny. Ein alphabetisches verzeichnis der sachanmerkungen erhöht die brauchbarkeit der ausgabe.

Doberan i. Meckl. O. Glöde.

146 B. Selected Chapters from Carlyle's Works. Mit einleitung und anmerkungen für den schulgebrauch herausgegeben von W. Lehmann. 1915. XV + 111 ss. Anhang 60 ss. Pr. M. 1,20. Wörterbuch 48 ss. Pr. M. 0,30.

Am 25. Juli 1827 sagte Goethe zu Eckermann: »Carlyle ist eine moralische macht von großer bedeutung. Es ist in ihm viel zukunft vorhanden, und es ist gar nicht abzusehen, was er alles leisten und vollbringen wird.« Diese worte sind wahrheit und tat geworden. Carlyles bedeutung ist nicht an zeit und raum gebunden. Wie seine schriften in der erziehungsgeschichte manches großen Engländers eine rolle gespielt haben, so wird auch der junge Deutsche die macht seines temperaments, seiner liebe und seines hasses mit größtem vorteil am eigenen leibe erfahren, ganz abgesehen davon, daß er keine seiner schriften aufschlägt, ohne daß ihm der name eines deutschen menschen oder eines deutschen buches daraus entgegenstrahlt[1]). Der herausgeber kommt daher auch mit der vorliegenden auswahl aus Carlyles schriften der forderung der lehrpläne entgegen, wenn sie besonderen nachdruck gelegt wissen wollen auf diejenigen schriftsteller, die berührungspunkte mit der deutschen literatur haben und nach inhalt und form den zwecken der schule nicht entrückt sind.

Nach einer eingehenden darstellung des lebens- und werdeganges Thomas Carlyles (einl. IV—XV) druckt der verfasser wichtige kapitel aus den verschiedensten werken des mannes ab, der in seinem berühmten brief an die *Times* (1870) »das edle, geduldige, tiefe, fromme, ehrliche Deutschland« preist, der auch heute im namen der kultur gegen den kult des geldes und die politik des rechnens zu uns stehen würde. Ich verweise vor allem auf *Friedrich then, and Friedrich now*, *Glogau*, *Sophie Charlotte* (aus *Frederick the Great*, 1858/65), *Goethe* (aus *Essays on the Greater German Poets*, 1832), *Schiller und Goethe* (aus *The Life of Schiller*, 1823/24) und *Martin Luther* (aus *On Heroes and Hero-Worship*, 1841). Carlyle ist außer Matthew Arnold der einzige Engländer von belang, der unserer dichtung in wahrhaft würdiger weise den eingang in England vermittelt hat.

Dem bedeutsamen inhalt entsprechend und wegen der vielen, oft weit entlegenen anspielungen sind die anmerkungen zu diesem bändchen besonders reichlich bemessen. Jedem abschnitt ist eine charakteristik des werkes vorausgeschickt, aus dem er entnommen ist. Der schüler bekommt dadurch einen guten überblick über Carlyles schriftstellerische tätigkeit auf den verschiedensten gebieten, dem der geschichte, der biographie, der philosophie und der dichtkunst.

Das ziemlich umfangreiche wörterbuch erleichtert die vorbereitung zum unterricht.

Das bändchen bietet eine zeitgemäße und belehrende lektüre für die schüler der obersten stufe, die geschichtlich genügend vorgebildet sind, um der besprechung des gebotenen stoffes folgen zu können.

Doberan i. Meckl. O. Glöde.

---

[1]) Vgl. A. Hildebrand, *Carlyle und Schiller*. Wiss. beilage zum jahresbericht d. Bertram-realschule. Berlin, Weidmann. Ostern 1913. 20 ss. gr. 8°, u. Engl. Stud. 47, 275 f.

147 B. Oliver Goldsmith, *She stoops to conquer* or *The mistakes of a night.* A Comedy. Für den schulgebrauch herausgegeben und mit anmerkungen versehen von Johanna Bube. 1915. XV + 102 ss. Anhang 34 ss. Pr. M. 1,10. Wörterbuch 53 ss. Pr. M. 0,30.

Die beiden besten englischen lustspiele des 18. jahrhunderts, die einzigen, die jetzt noch zuweilen aufgeführt werden, sind Sheridans *The School for Scandal* (1777) und Goldsmiths liebenswürdige komödie *She Stoops to Conquer,* die 1773, also zehn jahre nach *Minna von Barnhelm* zuerst aufgeführt wurde. Die verfasser beider lustspiele sind Irländer; aber Sheridan besitzt, wie Stopford Brooke sagt, mehr keltischen witz, Goldsmith mehr keltische anmut. Beide stücke werden in den Reformbestimmungen für das höhere mädchenschulwesen vom jahre 1908 zur kursorischen lektüre auf der oberstufe empfohlen.

In der einleitung wird das leben Oliver Goldsmiths eingehend behandelt (IV—XIII) und darauf eine kurze charakteristik des abgedruckten lustspiels nach inhalt und entstehung versucht (XIII—XV). Goldsmith gab seinem lustspiel zuerst den titel *The Old House a New Inn,* Sir Joshua Reynolds wollte es *The Belle's Strategem* nennen und es so zu einem seitenstück von Farquhars *The Beaux' Stratagem* stempeln. Endlich ersann Goldsmith, dem die zeile von Dryden im kopfe herumging: "But kneels to conquer and but stoops to rise", den titel *She Stoops to Conquer*, und dieser fand großen beifall im literarischen klub. Das lustspiel fand dann am 15. März 1773 eine wahrhaft glänzende aufnahme. Noch 1883 konnte Eduard Engel schreiben: »*She Stoops to Conquer,* an witz fast den Sheridanschen komödien gleichkommend, ist noch heute ein lieblingsstück des englischen theaters. Lebhafter dialog, große sicherheit in der szenenführung und eine liebevolle psychologische vertiefung sichern diesem stücke noch für lange ein frisches leben als bühnen- wie als buchdrama.«

Anmerkungen und wörterbuch sind ebenso sorgfältig bearbeitet wie der text. An versehen sind mir nur folgende aufgefallen. Anm. s. 5 z. 14 v. o. lies *33*) st. 3). — Anm. s. 6 z. 10 v. u. lies: *121 f.*) st. 121). — Anm. s. 7 z. 18 v. o. lies: *198*) st. 199. — Anm. s. 22 z. 17 v. o. lies: *326 f.*) st. 326). — Anm. s. 25 z. 16 v. u. steht *hapsicholls* als verdrehung von harpsichord (Spinett), im text: *haspicholls.* — Ib. z. 5 v. u. lies: *406*) st. 405). — Ib. z. 2 v. u. lies: *409 f.*) st. 408 f. — Anm. s. 26 z. 3 und 4 v. o. lies: *410 f.*), *411*) und *412*) st. 409 f.), 410) und 411). — Anm. s. 27 z. 5 v. u. lies: *121 f.*) st. 121. —

Im übrigen nehmen die anmerkungen mit recht im weitesten maße rücksicht auf altertümliche und volkstümliche ausdrücke und aussprache sowie auf mißbräuchliche anwendung oder verdrehung von fremdwörtern oder worten, die als solche empfunden werden. Ich verweise auf *of she* (of her), *ben't* (are not), *be you* (are you), *I loves* (love), *there be* (there are), *parfectly*, *unpossible, maxum* (maxim), *obligated* (obliged), *yeating* (eating), *ould* (old), *sartain* (certain), *wauns* (wounds), *canna* (cannot), *I'se* (I shall), *fortin* (fortune), *obstropalous* (obstreperous), *rabbit me* (von frz. rabattre), *varment* (vermin), *crack* (straight), *circumbendibus* (circum + bend + ibus, weiter umkreis), *nonly* (only), *roratorio* (oratorio) und viele andere.

Auch ausdrücke des Slang mußten vielfach erklärt werden, vgl. 15, 71:

Stingo (strong beer); 43, 748: *to ding into a person*, im heutigen Slang: *to rub in* (jem. etwas unter die nase reiben); 70, 241: *Maccaroni* (dandy, swell, beau, toff) u. a.

Ein verzeichnis der eigennamen mit aussprachebezeichnung und der sachlichen anmerkungen erleichtert die benutzung des anhangs; auch das wörterbuch ist ziemlich umfangreich.

Doberan i. Meckl. O. Glöde.

b) Reformausgaben mit fremdsprachlichen anmerkungen.

29. *The History of London* by Sir Walter Besant. Edited, and annotated for use in schools by O. Hallbauer. Annotations translated by L. Hamilton. With 10 illustrations and 1 Map. 1913. VI + 133 ss. 8°. Appendix 60 ss. 8°. Pr. M. 1,40.

Sir Walter Besant wurde 1838 in Portsmouth geboren und starb 1901 in London. Er studierte in London und Cambridge Theologie, wandte sich dann aber von den geistlichen studien ab und wurde lehrer am Royal College auf der insel Mauritius. Nachdem er aus gesundheitsrücksichten nach England zurückgekehrt war, wandte er sich ausschließlich der literatur zu. Er wurde zuerst im jahre 1868 durch seine *Studies in French Poetry* bekannt, denen 1873 *The French Humourists* und 1877 *Rabelais* folgten. Von 1871 an schrieb Besant zusammen mit dem romanschriftsteller James Rice. Das bebeutendste werk dieser periode ist *The Golden Butterfly* (1876). Nach dem tode seines mitarbeiters schrieb Besant eine reihe von romanen, von denen *All Sorts and Conditions of Men, an Impossible Story* (1882) dadurch berühmt wurde, daß er den anlaß gab zur errichtung des *People's Palace* im Eastend von London. Es folgten die romane *Dorothea Forster* (1884) und *The Children of Gibeon* (1886). Als sekretär des "Palestine Exploration Fund" schrieb Besant ein werk über *Jerusalem* (1871) und widmete sich dann studien über die geschichte Londons: *London* (1892), *Westminster* (1895), *London in the Eighteenth Century* (1902) und schließlich *The History of London*.

Besant beschreibt mit vorliebe das moderne Londoner leben, besonders das treiben der niederen klassen, und wendet sich wie Dickens an die oberen klassen, um sie zu ermahnen, nach dem sprichwort zu handeln, daß *Charity begins at home*.

Der hier gebotene text beruht auf der 6. auflage der *History of London* vom jahre 1907. Er ist stark gekürzt und in 35 kapitel geteilt. Von den 78 abbildungen, die sehr zur belebung der lektüre beitragen, sind 10 und 1 skizze aufgenommen: Houses of Parliament, Roman London, Saxon church at Bradford-on-Avon, Old London Bridge, Tower of London, St. Paul's Cathedral, Paul's Cross, Chepe in the seventeenth century, The Globe Theatre, London, as rebuilt after the fire, The old Houses of Parliament and Westminster Abbey (1803). Beigegeben sind karten von Großbritannien, ein plan von London um 1300 und ein anderer des heutigen London.

Die anmerkungen bieten wenig sprachliches, dafür aber reiches material für die erweiterung der kenntnis der realien nach Green, *A Short History of England*, Wendt's *England*, Goadby's *The England of Shakespeare* ua.

Die einfache anschauliche schreibweise Besants ermöglichen die erfolg-

reiche lektüre des bändchens schon im 2. oder 3. jahre des englischen unterrichts.

Doberan i. Meckl. O. Glöde.

---

33. *Tip Cat* by the Author of "Lil", "Pen", "Our Little Ann", "Dear", etc. etc. Abridged Edition for Schools with Preface and Annotations by K. Horst and G. F. Whitaker. 1914. VI + 143 ss. 8°. Mit appendix 37 ss. Pr. M. 1,30.

Die erzählung *Tip Cat* ist bei englischen schülern und schülerinnen wie seinerzeit die von *Little Lord Fauntleroy* rasch beliebt geworden. Die erzählung, die hier für schulzwecke gekürzt erscheint, ist in gutem und klarem Englisch geschrieben. Sie führt die schüler in die verschiedensten formen des englischen lebens ein. Sie lernen die lebensführung einer besseren familie in London kennen, die lebensbedingungen in einer provinzstadt, auf dem lande, an der seeküste und auf der universität. Da die geschichte oft in dialogen zwischen den verschiedenen personen fortgeführt wird, so gewährt die lektüre auch gute gelegenheit für sprechübungen.

Die anmerkungen sind hauptsächlich auf die erklärung englischer einrichtungen, sitten und gebräuche beschränkt. Sie wollen das wörterbuch durchaus nicht ersetzen.

Die verfasserin, die aus einer vornehmen familie von Wiltshire stammt, wünscht nicht, daß Daten über ihren lebenslauf in die öffentlichkeit gebracht werden. Sie hat seit vierzig jahren zahlreiche jugendschriften veröffentlicht, von denen *Tip Cat* und *Laddie* an erster stelle erwähnt zu werden verdienen.

Die darstellung ist in vierundzwanzig kapitel geteilt. Sie schildert in fesselnder weise die schicksale dreier geschwister, eines erwachsenen bruders und seiner zwei kleinen schwestern, deren eltern beide in Indien gestorben sind. Nach zeiten bitterer Not führt sie ein freundliches geschick mit Tip Cat zusammen, dem hauptthelden der erzählung, einem alten, wortkargen und scheinbar menschenscheuen junggesellen, der aber unter einer rauhen schale ein goldenes, edles herz birgt.

Doberan i. Meckl. O. Glöde.

ZEITSCHRIFTENSCHAU.

VOM 1. APRIL 1914 BIS 1. MÄRZ 1916.

Anglia. **38, 1. 2** (16. Mai 1914): Einenkel, Die entwicklung des englischen gerundiums. — Holthausen, Nochmals die altenglischen rätsel. — O. Johnsen, On some OE. Adverbs and Conjunctions of Time. — W. D. Briggs, Studies in Ben Jonson. II. The 4to and the 12mo of 1640. — E. P. Hammond, Poet and Patron in the *Fall of Princes:* Lydgate and Humphrey of Gloucester. — Graves, The Political Use of the Stage during the Reign of James I. — Brie, William Baldwin als dramatiker. — Long, Spenser and Sidney. — Einenkel, Nochmals zur fügung *a good one.* — Einenkel, Nachträge zum gerundium. — Petersen, *The Two Noble Kinsmen.* — Minckwitz, Pope als übersetzer der *Ilias.* II. — Schlutter, Weitere beiträge zur altenglischen wortforschung. — Schlutter, Zu Robert Brunne, *Handlyng Synne.* — de Perott,

Eine portugiesische parallele zum *Heiligen dreikonigsabend.* — Kern, Noch einmal zum Leidener rätsel. — Kern, Nachträge zu Anglia 37, 59 ff. — **38, 3. 4** (21. Nov.): Luick, Zur mittelenglischen verslehre. — Trautmann, Die quellen der altenglischen rätsel. — Trautmann, Sprache und versbau der altenglischen rätsel. — Trautmann, Zeit, heimat und verfasser der altenglischen rätsel. — Logeman, The Name of Christopher Marlowe's Murderer. — Fijn van Draat, The Cursus in Old English Poetry. — Zachrisson, Northern English or London English as the Standard Pronunciation. — Eimer, Zu Shelley's dichtung *The Wandering Jew.* — Lange, Zur datierung des mittelenglischen Rosenromanfragments A. — Curme, The Gerund in Old English and German. — Einenkel, Zur herkunft des englischen gerundiums. — Einenkel, Berichtigung. — Bögholm, Notes on Present-Day English. — Schlutter, Weitere beiträge zur altenglischen wortforschung. — **39, 1** (12. Mai 1915): Einenkel, Ewald Flügel †. — Flügel, Nachträge zur bibliographie der schriften von Lucy Toulmin Smith. — Pizzo, Zur frage der ästhetischen einheit des *Beowulf.* — Briggs, Studies in Ben Jonson. III. — Dubislav, Beiträge zur philologischen erklärung des Shakespeare-textes. — Rothbarth, Pope und Shakespeare. — Johnsen, More Notes on Old English Adverbs and Conjunctions of Time. — Minckwitz, Pope als übersetzer des *Ilias.* III. — Minckwitz, Randglossen zu E. Browning's *Poems before Congress.* — **39, 2** (14. Juli): H. D. Gray, A Possible Interpretation of Lyly's *Endimion.* — de Perott, Über eine anno 1587 erschienene, heute aber gänzlich vergessene novelle als quelle von Massingers *A Very Woman.* — Briggs, Studies in Ben Jonson. IV. — Björkman, Zum alliterierenden *Morte Arthure.* — Fijn van Draat, *The man which.* — Curme, The English Gerund once more. — Einenkel, Schlußbemerkung zu vorstehendem. — Luick, Nachtrag. — Luick, Berichtigung (zur erörterung über *a good one*). — Einenkel, Bemerkungen zum vorstehenden. — **39, 3** (9. Okt.): Hübener, Zur erklärung der wortstellungsentwicklung im Ags. — Briggs, Studies in Ben Jonson. V. — Fijn van Draat, The Authorship of the Old English Bede. A study in rhythm. — Lange, Zur datierung des Gg-prologs zu Chaucers *Legende von den guten frauen.* Eine heraldische studie. — Gerould, The Source of the Middle English Prose St. Elizabeth of Spalbeck. — Björkman, Zur englischen wortkunde. — Luick, Nachwort. — Einenkel, Schlußwort. — **39, 4** (15. Jan. 1916): Holthausen, Zur erklärung und textkritik der me. romanze *Sir Tristrem.* — Holthausen, Studien zur mittelenglischen lyrik. — Kern, Zum texte einiger dichtungen Thomas Hoccleves. — Oliver Farrar Emerson, The Shepherd's Star in English Poetry.

Anglia, Beiblatt. **25, 4—27, 3** (April 1914 bis März 1916).

Archiv für das studium der neueren sprachen und literaturen. **132, 1. 2** (April 1914): Bolle, Forbes' *Songs and fancies*, das erste in Schottland gedruckte liederbuch (forts.). — Fleury, Herwegh als übersetzer. — Olivero, On the poems of Sarah Helen Whitman. — Neuendorff, Nachklänge des *Nußbraunen mädchens.* — Gollancz, The name Polonius. — **132, 3. 4** (Sept.). Lawrence, Restoration stage nurseries. — Brunner, Hs. Brit. Mus. Additional 31042. — Förster, Die altenglischen beigaben des Lambeth-psalters. — **133, 1. 2** (Febr. 1915): M. Fischer, Zum stil der Elisabethanischen madrigale. — Phelps, Father Parsons in Shakespeare. — Brotanek, Zu den ältesten englischen hexametern. — Thelemann, Dictys als mitquelle von Shakespeares

Troilus. — **133, 3. 4** (Aug.): Eimer, Drei briefe von Elizabeth Peabody über N. Hawthorne u. a. — Zachrisson, The suffix *-ingja* in Germanic names.

Beiträge zur geschichte der deutschen sprache und literatur. **39, 3** (16. Mai 1914). — **40, 1** (28. Juli): H. Petersson, Einige tiernamen aus alten farbenbezeichnungen. — **40, 2** (6. März 1915). — **40, 3** (14. Juli): v. Unwerth, Eine quelle des *Muspilli.* — Braune, *Muspilli.* — Neckel, *Hamalt fylkin.* — **41, 1** (12. Jan. 1916): Neckel, *under edoras.* — Kluge, Etymologien. — **41, 2** (25. März): Bartholomae, Got. *fōn*, gr. *πῦρ* usw.

Germanisch-romanische monatsschrift. **6, 4** (April 1914): Aronstein, Thomas Hardy. II. — **6, 5** (Mai): Neckel, Das reallexikon der germanischen altertumskunde. — **6, 6** (Juni): Oesterling, Byron und Beyle. — Wislicenus, Über Shakespeares totenmaske. — **6, 7** (Juli). — **6, 8/9** (Aug./Sept.): Albert Ludwig, fortsetzungen. Eine studie zur psychologie der literatur. — Classen, The Novels of Arnold Bennett. — **6, 10/11** (Okt./Nov.): Eckhardt, Zur charakteristik von Ch. Dickens. I. — **6, 12** (Dez.): Eckhardt, dass. II. — **7, 1/2** (Jan. Febr. 1915): Neckel, Die kriegerische kultur der heidnischen Germanen. — Friedrichs, Lermontow und Byron. — **7, 3** (März): Lerch, Der aufbau der syntax. — Kober, Wesen und methoden der literaturwissenschaft. — Petsch, Dryden und Rymer. — **7, 4** (April): Walzel, Objektive erzählung. — Holthausen, Vom aussterben der wörter. — **7, 5** (Mai): de Bra, Wert und wesen von Thackerays *Snobsbuch.* I. — **7, 6** (Juni): de Bra, II. — **7, 7** (Juli): Aronstein, Donnes liebeslyrik.

Indogermanische forschungen. **33, 3, 4** (13. März 1914): Brugmann, Zur nominalen stammbildung der germanischen sprachen. — **33, 5** und Anzeiger (16. Juli): Prokosch, Die stabilität des germanischen konsonantensystems. — **34, 1. 2** (28. Juli). — **34, 3. 4** (5. Dez.): Sievers, ags. *gēagl.* — **34, 5** und Anzeiger (5. Mai 1915). — **35, 1. 2** (29. Mai): Holthausen, Etymologien. — Hirt, lat. *nōvit* = ags. *cnēow.* — **35, 3. 4** und Anzeiger 1. heft (3. Sept.): Sverdrup, Über die lautverbindung *χs* im Germanischen. — Karl H. Meyer, lat. *habēre*, got. *haban* und verwandtes. — **35, 5** und Anzeiger 2. u. 3. Heft (16. Dez.). — **36, 1. 2** (20. Dez.). — **36, 3. 4** (29. März 1916).

Journal of English and Germanic Philology. **13, 2** (June 1914): Eaton, De Quincey's Love of Music. — Snyder, Stuart and Jacobite Lyrics. — Alden, The Use of Comic Material in the Tragedy of Shakespeare and his Contemporaries. — J. Q. Adams jr., Some Notes on Henry Glapthorne's *Wit in a Constable.* — Fletcher, "Spenser's Earliest Translations". — **13. 3** (July): Dutton, Dramatic Fashions illustrated in six old Plays. — Padelford, Spenser's *Fowre Hymnes.* — Jefferson, Queen Anne and Queen Alcestis. — **13, 4** (Oct.): Curme, The Development of modern Groupstress in German and English. — Wood, Germanic Etymologies. — Green, The Analytic Agent in Germanic. — F. Tupper, The Pardoner's Tavern. — O. F. Emerson, What is the *Parlement of Foules*? — Jones, Imaginatif in *Piers Plowman.* — Craig, The Corpus Christi Procession and the Corpus Christi Play. — Brooks, Recent Books on the Mediaeval Religious Drama. — **14, 1** (January 1915): Ibershoff, A New English Source of Wieland. — Gilbert, *The Tempest:* Parallelism in Characters and Situations. — D'Evelyn, Sources of the Arthur Story in Chester's *Loves Martyr.* — Thomas, Concerning Glapthorne's *Wit in a Constable.* — Blake, Golding's Ovid in Elizabethan Times. — Rinaker, Twenty-six unedited Letters

of Thomas Warton. — **14, 2** (April 1915). Curme, The Development of Modern Groupstress in German and English. – Long, English Translations of Goethe's *Werther*. — Grace Fleming van Sweringen, The Main Literary Types of Men in the Germanic Hero-Sagas. — Robertson, Elements of Realism in the *Knight's Tale*. — Tupper (Fred.), The Quarrels of the Canterbury Pilgrims.

Literaturblatt für romanische und germanische philologie. **34, 4—37, 2. 3** (April 1914 bis Febr./März 1916).

Mid-West Quarterly. **1, 3** (April 1914): Frye, Literature and Criticism. — Sheffield, College Study of English. — Dodge, Lincoln and Hamlet. – Thurber, The Modern Ideal of Culture.

Modern Language Notes. **29, 4** (April 1914): Tatlock, Notes on Chaucer: Earlier or Minor Poems. — Chew, Notes on Byron. — **29, 5** (May): Gerould, The Legend of St. Christina by William Paris. – Tatlock, Notes on Chaucer: *The Canterbury Tales*. — Reviews etc. — **29, 6** (June): Gilbert, Samson Agonistes 1096. — Chislett, The Sources of *Ralph Roister Doister*. — **29, 7** (Nov.): Strunk, Some related Poems of Wordsworth and Coleridge. — Ogle, Further Notes on Classic Literary Tradition, I. — H. D. Gray, Romeo, Rosaline, and Juliet. — **29, 8** (Dec.): Darnall, Two Disciples of Transcendentalism. — Ogle, II. — **30, 1** (Jan. 1915): Fr. Tupper, Chaucer's Bed's Head. — Graham, Notes on Sir Walter Scott. — D'Evelyn, Bede's *Death Song*. — **30, 2** (Febr.): Olivero, On R. H. Horne's *Orion*. – Conley, An Instance of the Fifteen Signs of Judgment in Shakespeare. — Pound, Intrusive Nasals in English. — **30, 3** (March): Sypherd, The Completeness of Chaucer's *Hous of Fame*. — Kittredge, Chaucer's *Troilus* and Guillaume de Machaut. — Adams, Hamlet's "Brave o'erhanging Firmament". — **30, 4** (April): R. Young, Chaucer and the Liturgy. — Jensen, Concerning Christopher Smart. — Appelmann, Longfellow's *Poems on Slavery* in their Relationship to Freiligrath. — **30, 5** (May): Berdan, *Speke, Parrot*. An Interpretation of Skelton's Satire. — **30, 6** (June): Campbell (Gertrude), The Swinish Multitude. — Hibbard, The Books of Sir Simon de Burley, 1387. — Whyte, The Order of Monosyllables and Dissyllables in Alliteration. — Vann, A Note on *Comus*. — **30, 7** (Nov.): Albright, Eating a citation. — Brenner, The Influence of Cooper's *The Spy* on Hauff's *Lichtenstein*. — Tilley, Notes on *All's well that end's well*. — **30, 8** (Dec.): Scott, Vowel Alliteration in Modern Poetry. — Gray, Greene as a Collaborator. — Upham, Notes on Early English Prose Fiction. — **31, 1** (Jan. 1916): Emerson, More Notes on *Patience*. — F. Tupper, Chaucer and Trophee. — Campbell, A Note on *Richard III*. — Phelps, Browning in France. — Reviews, Correspondence, Brief Mention. — **31, 2** (Feb.): Shearer, *Theophania*. — Long, Spenseriana: "The Lay of Clorinda." — Bright, Anglo-Saxon *umbor* and *seld-guma*. — Jenney, A Note on Cynewulf's *Christ*. — **31, 3** (March): Krapp, Henry VIII in Hall's *Chronicle*. — Tatlock, *Bretherhed* in Chaucer's *Prolog*. — Emerson, 'Seith Trophee'.

Modern Language Review. **9, 2** (April 1914): Macaulay, The *Ancren Riwle*, II: The English Text. — W. H. Williams, *Palamon and Arcite*. — Kenwood, Lessing in England. — Willoughby, An Early Translation of Goethe's *Tasso*. — **9, 3** (July): Alden, The Mental Side of Metrical Form. — Williams, *Palamon and Arcite* and the *Knightes Tale*. III. — Macaulay, The

Ancren Riwle. II (continued). — Kenwood, Lessing in England, II. — Miscellaneous Notes, etc.

Modern Philology. **11, 4** (April 1914): Lowes, The Loveres Maladye of Hereos. — Schoell, A New Source of *Sir Giles Goosecappe.* — Snyder, Thomas Gray's Interest in Celtic. — **12, 1** (May): Padelford, Spenser and the Theology of Calvin. — Samuel Moore, Studies in *Piers the Plowman.* — J. Q. Adams jr., William Heminge and Shakespeare. — **12, 2** (June). — **12, 3** (July). — **12, 4** (Oct.): Stoll, Falstaff. — G. F. Reynolds, William Perey and his Plays. — **12, 5** (Nov.): German Section. — **12, 6** (Dec.): Romance Section. — **12, 7** (Jan. 1915): Knott, An Essay toward the Critical Text of the A-Version of *Piers the Plowman.* — Wann, The Oriental in Elizabethan Drama. — Royster, The *do* Auxiliary 1400 to 1450. — **12, 8** (Febr.): German Section. — **12, 9** (March): Romance Section. — **12, 10** (April): Cross, The Celtic Elements in the Lays of *Lanval* and *Gradent.* — **13, 1** (May): Griffith, The Dunciad of 1728. — Lowes, Chaucer and Dante's *Convivio.* — Notice of New Department. — Cairns, Some Notes on Poe's *Al Aaraaf.* — Jones, The Plan of the *Canterbury Tales.* — Kretzmann, A Few Notes on *The Harrowing of Hell.* — A Forerunner of Warburton's cook. — Withington, Queen Margaret's Entry into London, 1445. — Jenney, A further Word as to the Origin of the Old Testament Plays. — **13, 2** (June): Coffman, The Influence of English Literature on Friedrich von Hagedorn. — **13, 3** (July): Romance Section, I. — **13, 4** (Aug.): Dargan, Balzac and Cooper. — Schoell, G. Chapman and the Italian Neo-Latinists of the Quattrocento. — Jenkins, An etymon for Engl. *gun.* — **13, 5** (Sept.): Parrott, The Authorship of *Two Italian Gentlemen.* — Martin, Is *The Late Lancashire Witches* a Revision? — Hillebrand, On the Authorship of the Interludes attributed to John Heywood. — Miles, The Political Satire of *The Non-Juror.* — **13, 6** (Oct.): German Section, II. — **13, 7** (Nov.): Romance Section, II. — **13, 8** (Dec.): Hulbert, *Syr Gawayn and the Grene Knyȝt.* — Wilkins, The Invention of the Sonnet. — Wilkins, The Enueg in Petrarch and in Shakespeare. — **13, 9** (Jan. 1916): Munro, More Shakspere Allusions. — Graves, On the Date and Significance of *Pericles.* — Baskervill, John Rastell's Dramatic Activities. — **13, 10** (Feb.): Schwabe, Germanic Coin Names, I.

Neueren sprachen, Die. **21, 10** (18. Febr. 1914): Isebarth, Die psychologie der charaktere in G. Eliots *The Mill on the Floss* (schluß). — **22, 1** (15. April): Karl Bergmann, Nach welchen gesichtspunkten können die gegenseitigen beziehungen des Deutschen, Englischen und Französischen auf lexikologischem gebiete im unterricht dargestellt werden? — **22, 2** (15. Mai): L. Oswald, Recent English Literature. I. — **22, 3** (1. Juni): L. Oswald, II. — Aronstein, Aus dem romantischen England. I. — Ehrke. Richtlinien für einen zeitgemäßen englischen unterricht. I. — **22, 4** (15. Juli): Ehrke, II. — Aronstein, II. — **22, 5** (20. Sept.): Ahnert, Verhandlungen des 16. allgemeinen deutschen neuphilogentages in Bremen, 2. bis 4. Juni 1914 (I). — Aronstein, Aus dem romantischen England. III. (schluß.) — Gesellschaftliche eindrücke vom neuphilologentag. — W. V., Die neue preußische prüfungsordnung. — **22, 6** (15. Okt.): Wechszler, Die bewertung des literarischen kunstwerks. — Ehrke, Richtlinien für einen zeitgemäßen englischen unterricht. III. (schluß.) — **22, 7** (15. Nov.): Caro, Shaw und Shakespeare. — Heinrich, Französische wörter

und wendungen im Englischen. — **22, 8** (15. Dez.). Brereton, English Education in 1914 and its Problems. — **22, 9** (15. Jan. 1915). Karpf, Das neusprachliche können unserer schüler. — **22, 10** (25. Febr.): Karpf II. (schluß.) — Fehr, Zum fall "Shaw contra Shakespeare". — **23, 1** (22. April): Lohmann, Die neuere philologie und der krieg. — Deutschbein, Shakespeare und die renaissance. — Riedel, Die schriftliche reifeprüfung in den neueren sprachen, besonders im Englischen. — Karpf, Das neusprachliche können unserer schüler. (Zweiter artikel. I.) — G. Wendt, Dr. Ewald Flügel †. — **23, 2** (25. Mai): Friedwagner, Jakob Schipper †. — Karpf, Das neusprachliche können unserer schüler (schluß). — Heinrich, In England bis zum ausbruch des weltkrieges 1914. — **23, 3** (15. Juni): Wehrmann, Die ausbildung der lehrer der neueren sprachen. — Philippsthal, Alfred Tennyson. — Die Deutsch-Engländer gegen Deutschland. — Heinrich (fortsetzung). — **23, 4** (20. Juli): Clasen, Die neueren sprachen und der krieg. — **23, 5** (15. Aug.): Adolph, Die frauenbewegung nach englischen romanen der gegenwart. I. — Hollack, Der krieg und die neuere philologie. — **23, 6** (15. Okt.): Offe, Zur künftigen akademischen vorbildung der neuphilologen. — Adolph, II. — **23, 7** (15. Nov.): Riemann, Darstellung eines systematischen lautierkurses im fremdsprachlichen anfangsunterricht. — **23, 8** (23. Dez.): Beckmann, Die motivierung des konflikts in den bedeutenderen Herodes- und Mariamne-dramen. — Adolph, Die frauenbewegung nach englischen romanen der gegenwart. (Schluß.) — Caro, John Galsworthys dramen. — **23, 9** (Jan. 1916): Viëtor, Zur ausmerzung der fremdwörter. — K. A. Schmidt, Charlotte Brontë und professor Heger. I.

Neuphilologische mitteilungen (Helsingfors). **1914, 3 6** (10. Mai): Lindelöf, Die englische sprache in den finnländischen schulen.

Publications of the Modern Language Association of America. — **29, 1** (March 1914): K. Young, The Origin of the Easter Play. — Babcock, A Study of the Metrical Use of the Inflectional *e* in Middle English, with Particular Reference to Chaucer and Lydgate. — Fr. Tupper, Chaucer and the Seven Deadly Sins. — Lowes, The "Corones Two" of the Second Nun's Tale: a Supplementary Note. — **29, 2** (June): Tucker Brooke, The Renascence of Germanic Studies in England 1559—1689. — Dutton, The French Aristotelian Formalists and Thomas Rymer. — Mackenzie, A Source for Medwall's *Nature*. — Mead, The American Dialect Dictionary. — Ellwood Smith, Four hitherto unidentified Letters by Alexander Pope. — Peck, The Theme of *Paradise Lost*. — Kuhl, Some Friends of Chaucer. — **29, 3** (Sept.): Tolman, Is Shakespeare Aristocratic? — Stork, The Iufluence of the Popular Ballad on Wordsworth and Coleridge. — Bonnell, The Source in Art of the so-called Prophets Play in the Hegge Collection. — Lowes, Spenser and the *Mirour de l'Omme*. — Kenyon, *Ye* und *You* in the King James Version. — **29, 4** (Dec.): Beatty, Ballad, Tale, and Tradition: a Study in Popular Literary Origins. — Berdan, The Dating of Skelton's Satires. — Tilley, The Organic Unity of *Twelfth Night*. — **30, 1** (March 1915): Kittredge, Guillaume de Machaut and *The Book of the Duchess*. — K. Young, The *Poema Biblicum* of Onulphus. — Baldwin, The "Character" in Restoration Comedy. — Rinaker, Thomas Warton and the Historical Method in Literary Criticism. — Withington, The Lord Mayor's Show for 1623. — S. Moore, The Position of Group C in the *Canterbury Tales*. — **30, 2** (June): The Vogue of

Guy of Warwick from the Close of the Middle Ages to the Romantic Revival. — Miles, The Original of *The Non-Juror.* — Lowes, Chaucer and the Seven Deadly Sins. — W. W. Lawrence, *Beowulf* and the Tragedy of Finnsburg. — **30, 3** (Sept.): Albright, "To be staied". — Loomis, Richard Coeur de Lion and the *Pas Saladin* in Medieval Art. — Campbell, The Middle English *Evangelie.* — H. D. Gray, The Arrangement and the Date of Shakespeare's Sonnets. — Friedrich Schönemann, Theodor Fontane und England. — **30, 4** (Dec. 1915): Tatlock, The Siege of Troy in Elizabethan Literature, especially in Shakespeare and Heywood. — H. Morgan Ayres, *Caesar's Revenge.* — Bivius Stonex, The Sources of Jonson's *The Staple of News.* — Erskine, The Virtue of Friendship in the *Faerie Queene.* — Campbell, The Middle English *Evangelie;* Additions and Corrections.

Scottish Historical Review. No. **43** (April 1914). — **44** (July): A. S. Cook, Layamon's Knowledge of Runic Inscriptions.

Studies in Philology (University of North Carolina). Vol. **11**: Greenlaw, *The Shepheards Calendar.* II.

Zeitsschrift für deutsche wortforschung. **15, 3. 4** (Nov. 1914): Walz, Heil!

Zeitschrift für französische sprache und literatur. **42, 2** u. **4** (31. März 1914): Referate und rezensionen. — **42, 5** u. **7** (30. Mai): Abhandlungen. — **42, 6** u. **8** (1. Juli): Referate und rezensionen. — **43, 1** u. **3**: Abhandlungen. — **43, 2** u. **4**: Referate und rezensionen. — **43, 5** u. **7** (1915): Abhandlungen. — **43, 6** u. **8**: Referate und rezensionen. — **44, 1** u. **3** (1916): Meyer-Lübke, Wortgeschichtliches.

MISZELLEN.

ZU PATIENCE 143.

In meiner anzeige von Gollancz' wertvoller ausgabe von Patience (E. St. 49, 144 ff.) habe ich leider die richtigkeit seiner erklärung von dem umstrittenen *breed fysches* z. 143 angezweifelt. Die bedeutung 'die erschrockenen fische' ist jedoch sehr ansprechend. Nur lautlich schien mir diese auffassung etwas zweifelhaft zu sein. Wie ich aber nachträglich finde, ist *breed* als part. zu dem ae. *brēgan* entsprechenden me. verbum in unserem texte ganz gut möglich. Dazu kommt übrigens, daß *breed* 'erschrocken' nach dem E. D. D. in Lancashire noch immer vorkommt.

Die form *breed* ist zwar eigentlich eine nördliche form; im mittelländischen erwarten wir statt ę̄ ein ī. [Dagegen läßt sich natürlich *brayd* ebensogut als nördliche wie als mittelländische form erklären; zum verhältnis zwischen me. *ai* und ī (ę̄) als entsprechungen von ae. ę̄ + palatalem ȝ ist Luick, Untersuchungen § 166, zu vergleichen.] In der tat finden wir in den Alliterative Poems von wörtern wie ae. *ēage* 'auge' u. dgl. gewöhnlich formen, die auf ī hinweisen, wie *yȝen* A. 254 usw. Aber es gibt auch einzelne beispiele von der entwicklung ae. ę̄ + ȝ > me. ę̄. Diese entdeckung gibt uns auch die möglichkeit, eine ansprechende erklärung einer schwierigen stelle in Cleanness aufzustellen.

In den All. Poems kommt einige male ein verbum *sweye, swye* 'go, walk' u. dgl. vor, das sich als direkte fortsetzung von ae. *swēgan* 'to make a noise, to rush' etc. erklären läßt, aber vielleicht ehestens umbildung von ae. *swōgan* 'to make a sound, move with noise, rush, roar' etc. mit dem vokal des prät. (ae. *swēog*) ist. Wir finden nämlich Patience 429 *swey* als prät. (*þe soun of oure souerayn þen swey in his ere*), augenscheinlich ae. *swéog* entsprechend. Neben *swey* finden wir nun Cleanness 956 *swe* (*þe rayn . . . swe aboute sodamas*), das offenbar auch auf ae. *swēog* zurückgeht. Auch im präsensstamm begegnet *e*, und zwar in *sweande* Cleanness 420.

Cleanness 1476 lautet: *& fyoles fretted with flores & fleez of golde*, d. h. 'und mit goldenen blumen und *fleez* (*oder:* mit blumen und goldenen *fleez*) geschmückte becher'. Morris erklärt *fleez* als *fleece* 'vliess'. Ein vliess oder vliesse als schmuck eines bechers und besonders eine zusammenstellung davon mit blumen scheinen aber etwas sonderbar. Dazu kommt, daß es etwas schwierig ist, einzusehen, welche form eigentlich *fleez* sein sollte. Wenn es ein singular ist, erwarten wir eine nähere bestimmung, zb. einen unbestimmten artikel. Eine pluralform kann *fleez* schwerlich sein. Die schwierigkeit löst sich sehr einfach, wenn wir *fleez* als plural zu *fly* 'fliege' (ae. *flēoge*) auffassen. Dies wort wurde früher nicht nur von fliegen, sondern von allerlei beflügelten insekten gebraucht. Diese bedeutung paßt ja sehr gut in den zusammenhang.

Lund. Eilert Ekwall.

SCHOPENHAUER ALS ABGESANDTER GOETHES AN BYRON.

Als Schopenhauer im jahre 1818 sein hauptwerk, *Die welt als wille und vorstellung,* in der niederschrift vollendet hatte, teilte er dies nur Goethe mit (23. Juni). In diesem briefe »hatte er auch von seiner beabsichtigten reise nach Italien gesprochen und geäußert, vielleicht würde Goethe ihm noch einige bücher über Italien empfehlen oder wohl gar ihn würdigen, ihm durch ein empfehlungsschreiben irgendeine interessante bekanntschaft zu verschaffen: Goethe legte darauf seinem antwortschreiben eine empfehlungskarte an Lord Byron in Venedig bei«[1].

Weder in der Goethe-Byronliteratur (zb. bei Brandl, Goethejahrbuch XX) noch in der Byron-Goetheliteratur habe ich einen hinweis hierauf oder auf das folgende gefunden. Aber es ist wohl wert, ausgegraben zu werden[2].

Schopenhauer verließ Dresden am 23. September 1818. In einem manuskript, *Reisebuch* benannt, kann man die einzelnen orte in Italien, die er besuchte, feststellen. Demnach[3] traf er im Oktober in Venedig ein und blieb dort »bis mitte November, am 19. ist er in Bologna«.

---

[1]) Eduard Grisebach, *Schopenhauer.* Berlin 1897. S. 118.

[2]) Ich selbst verdanke den hinweis auf den kern der sache einem Byronfreund, herrn kunstmaler Josef Sattler in Straßburg.

[3]) Vgl. Grisebach, s. 119.

Byron befand sich seit anfang November 1816 in Venedig; seit dem sommer 1818 wohnte er im Palazzo Mocenigo am Gran Canal und führte das bekannte, aufsehenerregende herrenleben, wobei auch besonders seine pferde stadtbekannt waren, deren eines er fast täglich auf dem Lido ritt.

Goethe[1]) war während des jahres 1817 zum eifrigen bewunderer Byrons als dichter geworden, besonders natürlich durch den *Manfred*. »In den nächsten zwei jahren hören wir von Goethe wenig über Byron, und wenn, so ist er nicht immer gut unterrichtet.« Dennoch wußte er, daß Byron in Venedig lebte. Und es ist eine interessante tatsache, daß der fast 69 jährige Goethe gerade an ihn, den 30 jährigen, eine empfehlungskarte durch Schopenhauer sandte. Denn irgendwelche persönliche beziehungen zwischen beiden dichtern waren, soviel wir wissen, noch nicht angebahnt worden, und es ist sehr wenig wahrscheinlich, daß einer der grüße, mit denen Byron sich, wie Goethe später sagte, von Italien aus vernehmen ließ, schon damals an ihn gerichtet war. Denn Byron war im jahre 1817 nichts weniger als erbaut darüber, daß sein *Manfred* in Deutschland mehrfach zu *Faust* in beziehung gebracht worden war. Erst Goethes für Byron schmeichelhafte besprechung in *Kunst und altertum* vom jahre 1820 brachte eine wandlung hervor und erweckte auch Byrons unverhülltes interesse für Goethe. —

Dieser aber schrieb an Schopenhauer aus Karlsbad unterm 9. August 1818[2]):

»Möge die Italiänische reise glücklich sein! An vergnügen und nutzen wird es nicht fehlen. Vielleicht machen sie von einliegender carte gebrauch.« —

Das ist leider alles. Aber es ergibt sich also, daß der erste versuch einer persönlichen annäherung von Goethe ausging. Daß dies keinen erfolg hatte, daran war Schopenhauer schuld.

Am 5. Februar 1819 schrieb seine schwester Adele ihm nach Venedig:

»In Venedig hast du Byron nicht gesehen. Das ist mir höchst fatal und unerklärlich: denn wenig dichter haben mich so angesprochen, wenigere haben mir den wunsch, sie zu sehen, gegeben.« [3])

---

[1]) Vgl. Brandl, a. a. o., s. 6 u. 13.

[2]) Vgl. Wilh. Gwinner, *Schopenhauers leben*. 1878. S. 154.

[3]) Grisebach, s. 126 f.

Das »unerklärliche« war, daß Schopenhauer in Venedig in ähnliche bande verstrickt worden war wie Byron. Später machte er seiner schwester davon andeutungen.

Sie schreibt im Mai 1819, richtig vermutend, daß ihr bruder nach dem besuch von Rom und Neapel wieder nach Venedig zurückgekehrt sei, folgendes an ihn (Grisebach, s. 129):

»Deine geschichte daselbst fängt an mich zu interessieren, möge sie glücklich enden — die geliebte ist reich, sie ist von stande gar, und doch meinst du, sie werde dir folgen wollen?«

Um die parallele zu der gräfin Guiccioli zu vollenden, die Byron im April 1819 persönlich kennen lernte, — auch Schopenhauers geliebte hieß Teresa. Mehr weiß man nicht von ihr[1]. Schopenhauer blieb, in den fesseln der Venezianerin, den ganzen Mai über in Venedig (1819) und verließ die stadt im Juni, »gleichzeitig mit Byron, der am 2. Juni seiner geliebten nach Ravenna folgte«[2].

Eben diese herzensangelegenheit des dreißigjährigen philosophen aber war leider der grund, weshalb er die empfehlung von Goethe an Byron nicht abgab.

W. Gwinner[3] hat von Schopenhauer etwas darüber erfahren, aber es ist nicht die hauptsache. Er sagt, Byron sei oft zum Lido hinübergefahren, um zu reiten. »Bei einer solchen fahrt traf Schopenhauer im November mit ihm zusammen, eine begegnung, welche dieser um so besser in der erinnerung behielt, als die, seine gondel mit ihm teilende venetianische freundin — sie hieß auch Teresa — durch ihr lebhaft ausgesprochenes wohlgefallen an Byrons glänzender erscheinung seine eifersucht erweckte.«

Mehr darüber hat Schopenhauer im alter seinem freunde Robert von Hornstein erzählt, der es im jahre 1883 in der *Neuen Freien Presse* veröffentlichte (23. Nov. 1833, *Morgenbl.)*:

»Eines abends sprachen wir über Byron, als er schmerzlich bedauerte, den mann seiner eigenen dummheit wegen nicht gekannt zu haben. 'Ich hatte einen empfehlungsbrief an Byron von Goethe. In Venedig wollte ich mit Goethes brief zu ihm, als ich es eines

[1]) Grisebach, s. 293, anm. 154. Schopenhauer teilte seiner schwester auch nichts weiteres mit. Vgl. Max Brahn, *A. Schopenhauers briefwechsel und andere dokumente.* 1911. S. 97.

[2]) Grisebach, s. 133.

[3]) S. 181.

tages ganz aufschob. Mit meiner geliebten ging ich auf dem Lido spazieren, als meine dulcinea in der größten aufregung aufschrie: *Ecco il poeta inglese;* Byron sauste zu pferde an mir vorüber, und die donna konnte den ganzen tag diesen eindruck nicht los werden. Da beschloß ich, Goethes brief nicht abzugeben. Ich fürchtete mich vor hörnern. Was hat mich das schon gereut!' Dabei schlug er sich vor die stirne.«

Auch einem Engländer, Dr. Asher, gegenüber hat (dessen angabe zufolge) Schopenhauer sein tiefes bedauern ausgedrückt *at not having enjoyed the personal acquaintance of Byron*[1]). —

Schopenhauers angst entbehrt ja nicht der komik. Aber es spricht daraus mit zwingender natürlichkeit der zauber, den Byron, allein durch seine erscheinung, auf weibliche herzen ausübte, ohne selbst im geringsten beteiligt zu sein.

Ob Goethe das gespräch auf seine empfehlung brachte, als Schopenhauer ihn am 19. August 1819 besuchte (Grisebach, s. 134 f.), das wissen wir nicht. Goethes tagebuch sagt nichts darüber.

Straßburg, Ostern 1915. Manfred Eimer.

ZUR SAGE VON DER VERSCHWUNDENEN UND WIEDERGEFUNDENEN BRAUT.

Unter der überschrift »versteckenspielen« wurde in der »Kölnischen zeitung« vom 21. Oktober 1906 folgendes vorkommnis erzählt: Am polterabend ist die braut bei dem spiel allein nicht aufzufinden und bleibt trotz allen suchens verschwunden, bis sie nach 100 jahren hinter einer steinwand in einem geheimversteck als gerippe wiedergefunden wird. Der schauplatz der schaudergeschichte ist ein altes schloß des nördlichen Frankreichs.

Friedrich Halm, der den stoff dichterisch in *Die brautnacht* (werke, 1. bd., Wien 1856, s. 372 ff.) behandelt hat, verlegt ihn nach Genua, also nach Italien. Dasselbe tut Samuel Rogers, der die geschichte der »Ginevra« in sein gedicht *Italy* eingeflochten hat (vgl. "Notes and Queries", 5. bd., 1852, s. 329). Daß die sage aber auch in England selbst heimisch ist und sich an englische herrensitze knüpft, geht aus s. 209 und s. 333 des bandes hervor.

Die wandersage, eine solche liegt vor, scheint von Italien aus ihre wanderung angetreten zu haben.

Göttingen. August Andrae.

---

[1]) Bei Grisebach, s. 293.

ANKÜNDIGUNG VON ARBEITEN.

Nur arbeiten, deren fertigstellung gesichert ist, sollten hier angekündigt werden. Um einsendung der fertigen arbeiten wird gebeten.

1. Josef Bihl, *Die wirkungen des rhythmus in der sprache von Chaucer und Gower.* Tübinger dissert. Erscheint demnächst in den *Anglistischen forschungen.*

2. Hedwig Reschke, *Die Spenserstanze im 19. jahrhundert.* Heidelberger dissert.

KURZE MITTEILUNGEN.

Zum nachfolger Sarrazins auf dem lehrstuhl der englischen philologie an der universität Breslau wurde der ordentliche professor dr. Wilhelm Franz von der universität Tübingen berufen, der aber ablehnte. Nachdem auch professor dr. Otto Jiriczek von der universität Würzburg einen an ihn ergangenen ruf ausgeschlagen hatte, wurde professor dr. Levin L. Schücking von der universität Jena berufen, welcher annahm.

Auf den lehrstuhl Schückings in Jena wurde professor dr. Richard Jordan von der akademie in Posen berufen, der dem ruf zum sommersemester folge leisten wird.

Am 26. Juli 1915 starb der gründer und herausgeber des *New English Dictionary*, Sir James Murray, nachdem er nur wenig über eine woche krank gewesen war. Er arbeitete angestrengt fast bis an sein ende an der weiterführung seines großen lebenswerks, dessen vollendung er nun leider doch nicht mehr erleben sollte.

Am 6. Januar 1916 starb nach kurzer, schwerer krankheit dr. Ernst Sieper, außerordentlicher professor der englischen philologie an der universität München und zugleich professor an der kgl. militär-bildungsanstalt daselbst.

DRUCKFEHLER.

S. 156, z. 8 von unten lies *Extentera* für *Exentera.*
S. 156, z. 3 von unten lies *äsplǣt* für *äsplæt.*
S. 278, z. 16 von unten lies »im Französischen« für »in England«.



